

IRODALOMTÖRTÉNETI DOLGOZATOK

HALÁSZ ELŐD

A múltbanélők

az újabb német politikai regényhez

SZEGED

1961

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000502422



TB 33387

T 303

A MÚLTBANÉLŐK

Az újabb német politikai regényhez

HALÁSZ ELŐD

1951, 1953 és 1954: egy addig nem nagyon ismert író három regénye megjelenésének és ezen keresztül: egy írói pálya kiteljesedésének évszámai. Wolfgang Koeppen pályájáról van szó, melynek kezdetei sokkal régebbre nyúlnak vissza. Első regénye a harmincas évek elején jelent meg és nem keltett különösebb feltűnést — csupán filmszerűen változó, álomkép-finomságú jelenetei ragadták meg a figyelmet. A filmszerűsége senki sem csodálkozott, aki ismerte Koeppen kalandos életútját: négy egyetemmel is megismerkedett, bár csak mint vendéghallgató, azután színész lett és dramaturg, majd egy darabig Berlinben újságíróskodott. Közben bejárta Nyugat-Európát és úgy látszott, hogy a forgatókönyv-szerzőség mellett köt ki végérvényesen. De nem ez történt. Röviddel első könyvének megjelenése után újabb regénnyel lépett a nyilvánosság elé — amelyet az irodalmi köztudat éppen csak hogy regisztrált — azután elhallgatott. A hallgatás közel másfél évtizeden át tartott, 1951-ig. Ekkor látott napvilágot egy harmadik regénye, a *Tauben im Gras* (Galambok a fűben), értékét tekintve Koeppen első jelentős műve, egy olyan sornak kiindulópontja és egyben első állomása, amely belsőleg és a szándékot illetően feltétlenül trilógiát alkot, ha kifejezetten és külsőleg erről nem esik is szó. A *Tauben im Gras* visszhangja sem volt még túlságosan nagy — bár igen kedvezőnek lehetett mondani: „Wolfgang Koeppen regényével... tehetségének erejéről egyszer s mindenkorra meggyőződtem...“ Két évre rá elemi erővel tör ki a vihar az író körül és a *Das Treibhaus* (Az üvegház) című regény váltja ki. Egy kritikus megjegyzi, hogy a „közönség »feszítsétek meg!«-et fog kiáltani“, egy másik kijelenti, hogy a mű „példátlan irodalmi erupció“, egy harmadiknak viszont az a véleménye, hogy „nem egyéb, mint egy nihilista elszalasztott lehetőség“. Abban mindenki megegyezik, hogy Koeppen új regénye olyan irodalmi esemény, amely figyelmet érdemel. Csak abban térnek el a vélemények, vajon pozitív vagy negatív értelemben-e? Innen az értékelő kísérletek egyre inkább polarizálódó hangja: lelkes és szenvedélyes dicséret az egyik oldalról és hasonlóképpen szenvedélyes, de dühödt szidalmazás a másiktól. És a vita még el sem ült, amikor újból fellobban, alig csökkenő hevességgel. Az újabb hullám középpontjában egy újabb regény áll, jelképesen alludáló címmel: *Der Tod in Rom* (Halál Rómában) (1954), elődjével együtt

a háború utáni német irodalom egyik legnagyobb succès d'estime et de scandale-ja.¹

Eddig a tények. Csakhogy ezek olyan tények, amelyek feltétlenül magyarázatot kívánnak. Mert ha az irodalomban is igaz az a fizikai tétel — már pedig nyilvánvalóan igaz —, hogy a reakció erejét, mélységét és kiterjedését az akció határozza meg, akkor Koeppen regényeiben rendkívüli energiának kellett összesűrűsödnie. De vajon milyen természetű energia az, amely így képes hatni és túl ezen: mivel hat, hogyan és mire? Ezekre a kérdésekre kell megtalálni a választ ahhoz, hogy az író „botrányos” sikere érthetővé váljék.

A hatás legmélyebb, objektív érvényű és történelmi összefüggésekben gyökerező okát igen egyszerűen meg lehet magyarázni: a három regény olyan műfajhoz tartozik, amelynek a német irodalomban alig van hagyománya — jellemző, a társadalmi fejlődés által megszabott hiányossága ez ennek az irodalomnak, mint ahogy éppen ezért szinte hagyományosan szükségszerű, hogy a botrányozás hullámai mindig magasra csaptak, amikor hébe-hóba megvalósult — a *Tauben im Gras*, a *Treibhaus* és a *Tod in Rom* politikai regények. Politikai regények nemcsak abban az értelemben, hogy politikai eseményeket is beszélnek el, hanem egy másik, mélyebb értelemben is azok: történetük és figuráik segítségével a német polgári társadalom egyik kritikus fejlődési szakaszának belső, „strukturális” és történelmi, valamint világpolitikai rugóit akarják megmutatni. Az ilyen „politikus” írói szándék a nyugatnémet társadalom jelenlegi helyzetében legalább annyira leleplezés, mint amennyire útmutatás, csupán a nézőponttól függ, hogy minek minősül s a közvéleménynek az a része, amely a maga szituációjánál fogva leleplezésnek érzi, annál érzékenyebben, annál viharosabban reagál, mentől inkább elevenjére tapintottak. (Heinrich Mann és *Az alattvaló* fogadtatása ennek a reakciónak egyik legismertebb példája, az *Alattvalóra* épülő trilógia pedig Koeppen vállalkozásának talán legnagyobb hatású előzménye.) Az 1953-tól kezdve kibontakozó, mindinkább élesedő kontroverzia tehát egyfelől feltétlenül azt jelzi, hogy Koeppen egyre mélyebben fekvő, egyre „kényesebb” összefüggéseket látat meg. Másfelől viszont arra mutat, hogy az író álláspontja és az uralkodó általános felfogás között olyan eltérések támadtak, amelyeket végső soron már csak szakadéknak lehet nevezni. Az összeütközéshez vezető út egyes állomásai pedig, az a folyamat, ahogy Koeppen fokról fokra radikálisabban kerül szembe közönségének egyre nagyobb részével, nemcsak az író fejlődését világítják meg, hanem pontosan jelzik az irodalmi ízlésben is megnyilatkozó köztudat eltolódásának irányát és az eltolódás fokát.

A három regény tárgya egy és ugyanaz: a német polgár — csupán a hely és az időpont változik és a szereplők is cserélődnek. Újabb és újabb emberekről szól a történet, de mindig olyanok kerülnek az elbeszélés gyújtópontjába, akik a fejlődés pillanatnyi szakaszában a legmarkánsabban, helyenként szinte karikatúraszerű élességgel demonstrálják az éppen időszzerű polgári álláspontot. Ennélfogva mindenegybes figurának jelképes, a konkrét történeten messze túlmutató reprezentatív funkciója is van, nemcsak önmagukat jelentik, ha-

¹ vö. erre vonatkozóan Lennartz: *Deutsche Dichter und Schriftsteller unserer Zeit*.

⁸Stuttgart, 1959. 392—94. l. (A cikk némely vonatkozásban kissé pontatlan.) Ezenkívül: Horst: *Die deutsche Literatur der Gegenwart*. München, 1957. 135. l.

nem típusokat személyesítenek meg. Az aktuális típust az író a maga tipikusan aktuális környezetébe ágyazza be, úgyhogy a színhely váltakozása sem esetleges. Ellenkezőleg: a három regény három „nevezetes hely” atmoszféráját idézi fel s alakjait a három hely jellegzetes „szellemének” függvényeként mutatja meg. Az első regény Münchenbe vezet el, a délnémet nagyvárosba, a második Bonnt idézi, a kisváros-fővárost, az utolsó pedig már címében is kilép a nagyvilágba: a világváros Rómában játszódik. A „nevezetes helyek” légkörében — azt is lehetne mondani: bűvkörében — élő embereket három nevezetes dátum indukálja arra a magatartásra, amely az adott időpontban reprezentatív érvényű. Másképpen: az előtérbe kerülő szereplők nézetei, viselkedése és cselekedetei a történet időpontjában domináló belpolitikai és világpolitikai konstelláció függvényei. Az időpontokat illetően a Szövetségi Köztársaság és a világ három kritikus esztendejéről van szó, a bevezetőként említett három dátum majdnem azonos a mindenkori történet időpontjával: a *Tauben im Gras* 1951-ben történik, a *Treibhaus* eseményei 1952-ben zajlanak le, míg a harmadik regényt egy belejátszó történelmi mozzanat 1953-ra lokalizálja.

A három regénynek együtt és külön-külön egy szembetűnő sajátága van: történetük rendkívül rövid ideig tart. Az első történet nem egészen egy napot vesz igénybe, a második időtartama valamivel több, mint másfél nap, míg a harmadik kereken két nap alatt játszódik le. Ugyanakkor a három elbeszélés terjedelme is körülbelül egyforma. Az elbeszélés technikája szintén nem változik — vagy legalábbis nagyjából azonos marad, csupán annyiban módosul, amennyiben a hely és az időpont sajátos körülményei ezt szükségessé teszik. Koeppen technikájának uralkodó vonása a filmszerűség — különböző módon és a legkülönbözőbb árnyalatokban, amelyet közvetve még azzal is erősít, hogy a „tisztá” elbeszélést többnyire csak pillanatokra tartja fenn s legszívesebben dokumentálva jeleníti meg a történetet. Ennek során a belső monológtól kezdve a nyers párbeszédén keresztül a filmfeliratszerű montázsig majd minden lehetőséget felhasznál. Az egész trilógián keresztül alkalmazott általános eljárás belül az egyes regényekben érvényesülő technikai változatot a történet sajátosságai szabják meg. A filmszerűség, a gyorsan váltakozó képek egymásutánjára épülő mozaik-módszer a legszétaprózottabb a *Tauben im Gras*-ban — itt párhuzamos történet-fonalak egész sora váltogatja egymást, Dos Passosra emlékeztető mozgalmassággal. A második regény fejezetei egy embert kísérnek végig, úgy azonban, hogy vele együtt szinte egész világa megjelenik. Érthető, ha itt az indirekt belső monológ uralkodik. A *Tod in Rom* azután néhány személy köré összpontosul, s helyenként egyfelől teljesen szubjektívvá válik és az egyik szereplő szemével látva villantat fel egy-egy eseménysort, amelyet viszont másfelől objektíve, kívülről is megmutat, hogy a kritikus pontokon, a nagy fokozásoknál összekapcsolja a fonalakat.

A történetek rövidségéből és a filmszerű technika rohanó mozgalmasságából eredő ellentmondást Koeppen nagyon ügyesen oldja fel. Nem kétséges ugyanis, hogy az egy napra koncentrált történet, amely Dos Passos-i örökség vagy még inkább Joyce-tól származik, éppúgy, mint a belső monológ nagymértékű alkalmazása, az elbeszélés tempóját erősen lelassítaná. Az olvasónak ezzel szemben az a benyomása, hogy az elbeszélés igen gyorsan halad előre s ez a benyomás nem csal. Koeppent valóban a gyors tempóvétel jellemzi s ezt

általában úgy éri el, hogy a feltűnően koncentrált történetet a maga sajátos módján átalakított és a maga elbeszélő-szándékához — illetve kifejező-szándékához — idomított belső-monológ-technikával jelentősen megnyújtja. Szereplőinek gondolatait ti. általában nem nyers formában rögzíti, hanem objektív formában beszéli el. Ezáltal tetszése szerint sűrítve gyorsíthatja a tempót s ugyanakkor az egyéni gondolatfolyamatokon keresztül, az önmagukban gyakran jelentéktelen, alig észrevehető külső történés-momentumok által kiváltott reminiscencia-sorok útján, emlékképekben az egyes szereplők egész élete kibontakozik, a történet konkrét pillanatában, az éppen átélt konkrét szituációban aktivizálódó determinatív erővel. Módszerét tekintve bonyolult, eredményeiben azonban nagyon hasznos, közvetlenül megláttató, rendkívül éles kontúrokat rajzoló eljárásról van szó, mert az emlékképekbe összesűrített és az emlékképekből kibontakozó és a konkrét, pillanatnyi élmények által folyamatosan ható életrajzok szinte pillanatról pillanatra megindokolják, miért reagálhatnak az egyes szereplők az adott pillanatban és az adott helyzetben csak olyanképpen, ahogyan teszik. A három történet kereteiben olyan emberek mozognak, akik szükségképpen csak a maguk sajátos és ugyanakkor jellegzetes formájában létezhetnek és a maguk sajátos és ezzel egyidejűen tipikus módján reagálhatnak — illetve megfordítva: az embereket az objektív valóság, az objektív események úgy mozgatják, ahogyan mozogniuk kell, egész addigi életük, a tudatukat kialakító tényezők eredményeképpen. Az összes német figura múltját egy valami határozza meg döntő módon: a hitleri fasizmus éveit és a második világháborút. Ez a múlt, a fasizálódott német polgári társadalmi rend torzító és elembertelenítő hatása, többé-kevésbé aktívan a történet jelenében is érvényesül s még mindig eleven erőként belejátszik az események alakulásába. A reminiscenciákban felvillanó múlt ilyenképpen a jelen összefüggéseinek mélyebb magyarázatául szolgál s ezzel a történet nemcsak időben nyúlik meg, nemcsak terjedelmében teljesebbé válik, hanem belsőleg is egésze válik: a múlt segítségével a jelen jövőbe mutató veszélyeire is felhívja a figyelmet.

*

„Repülők voltak a város fölött, baljós madarak. A motorok lármája mennydörgés volt, jégeső és vihar. Vihar, jégeső és mennydörgés, naponta és éjjelente, leszállás és felszállás, a halál gyakorlatai, kongó dőrej, rengés, emlékezés a romokban. A repülőgépek bombázói még üresek voltak. Az augurok mosolyogtak. Senki sem nézett fel az égre...” Ezek a szinte kalapáccsal kivert, robbanásig feszített mondatok adják meg az első regény alaphangját, sőt mi több: az egész trilógiáét. Ahány rideg tény, annyi ki nem tett és mégis figyelmeztető felkiáltójel. A szaggatott mondatokból lenyűgöző erővel kibontakozó atmoszféra: München levegője 1951 tavaszán. Az időpont kritikus: a német demilitarizálásból a remilitarizálásba átcsapó nyugati politika időszaka. Az átlagpolgár még nem tudja, mire megy a játék, csak „az augurok mosolyognak”. A feszültség azonban érezhető s ha az iráni olajválság és a maga sorsának alakulása között a német polgár egyelőre nem lát is összefüggést, azt ösztönszerűen sejt, hogy olyasvalami van a levegőben, ami rá nézve sem közömbös. A hitleri Birodalom totális bukásának stupora még nem szűnt meg teljesen, az esztelen háború romtengerét még csak helyel-közzel sikerült összebbszorítani, a nélkülözés emléke még éppúgy kísért, mint a feke-

tézése, a devalváció boszorkány-szombatja még alig múlt el s az amerikai katonák még hivatalosan is megszállókként élnek a németek között. Valóban közöttük, mert az első évek merev elszigetelődése megszűnőben van, csak azt nem lehet még látni, hogy miért. Ez a történelmi pillanat, amely egészen sajátos átmeneti állapot, „Vorhalt“ a szó zenei értelmében, az új hangnem sejtlemes, de ugyanakkor félreérthetetlen jelentkezése. A kisember még tájékozatlan, a „nagy“ politikában ellenben — legalábbis egyelőre — már elvetették a kockát. „Feszültség, konfliktus, a feszültség terében folyt az élet, keleti világ, nyugati világ, az emberek a varrat vagy talán a törés mentén éltek, az idő drága volt, a csatatéren lélegzetvételnyi szünet és az ember még nem fújta ki magát rendesen, ismét megkezdődött a fegyverkezés, a fegyverkezés megdrágította az életet, a fegyverkezés korlátozta az örömet... újjáépítésről beszéltek és a lebontást készítették elő, hagyták, hogy továbbtörjön az, ami már megrepedt: Németország két részre tört.“ És amennyire kritikus az időpont, annyira tudatosan és sokatmondóan jelképes a színhely: München, az a város, amely az első világháború előtt bohém-társadalmáról volt nevezetes, farsangi ünnepélyeiről és színpompás felvonulásairól, amely azonban művész-város hírért a húszas években azzal a kétes dicsőséggel cserélte fel, hogy a nemzeti szocializmus bölcsoje lett, a tanácsköztársaság vérbefojtása után az első hitlerista puccskísérlet színhelye, majd a „mozgalom városa“. A történet időpontjában mindebből nem sok maradt — csupán reminiscenciák és az emlékekből táplálkozó lehetőségek. A város képe külsőleg is megváltozott: a romantikus patinát, a szecesszió bizarrságait és a Speer-féle architektúra nyomaszto darabosságát, ezt a sajátos történelmi folytonosságot a háború romokká változtatta, a *Tauben im Gras* Münchenének jellegzetes arculata azokból a helyekből tevődik össze, ahol a történet moziakdarabjai játszódnak: az óváros romos sikátorai, romokra épült bárók és mulatók, az amerikai néger-katonák klubja, az Amerikahaus, a századfordulóról visszamaradt, fénytelen és értelmetlenné vált nagypolgári luxuslakások, orvosi rendelők, a Hofbräuhaus, zugszállodák és mocskos bordélyházak — ez München 1951-ben. A színhely jellegzetessége éppen a jellegtelenség, egy bizonyos szordidítás, amelyben a végletek nem egyenlítődnek ki, csak találkoznak.

Valami furcsa jellegtelenség nyomja rá bélyegét a regény szereplőire is. Kiemelkedő alak egy sem akad közöttük, csupán összességükben válnak egyéniséggé, az egyes emberek önmagukban irreleváns, egysíkú vonásaiból ke-rekedik ki plasztikus egész: a német polgár háború utáni virtuális egyénisége. Az elbeszélés gyújtópontjába vissza-visszatérve közel húsz müncheni kerül, férfiak és nők, gyerekek és öregek egyaránt s a foglalkozások skálája ugyan-olyan széles, mint az életkoroké: a felkapott, fiatalnak maszkírozott, belsőleg kiégett filmszínész, a pénztelen és pénzéhes pszichoanalitikus orvos, a régiség-kereskedő, a jazz-karmesterré vedlett Obermusikmeister, a narkomániás volt kereskedelmi iskolai tanár, aki a gyógyszerészetbe bolondult bele, az írásra képtelen író, a Wehrmachtól az amerikaiakhoz elszegődött adminisztrátornő, a „Gründer“-évek papírrá vált millióinak örökösnője, háztartási alkalmazot-tak, háziasszonyok, kerítőnők, kereskedelmi utazók és még tovább lehetne sorolni őket. Egyenként mások és mások, mégis, egy tulajdonság mindegyikük-ben közös: mindnyájan elvesztették lábuk alól a talajt, a totális összeomlás sokkját egyikük sem heverte ki. Ilyen vagy olyan vonatkozásban valamennyi

eltorzult ember, eltorzult és magáramaradt. Egytől egyig magukban és maguknak élnek, a másik gondja egyiket sem érdekli s amikor beteges egocentrizmusuk néha egy-egy pillanatra feloldódik, akkor sem képesek felülemelkedni a múltból kísértő csorda-ösztön legalacsonyabb fokán. Önmagának ellentmondó létük kétségbeejtő értelmetlenségnek tűnik, hiszen mindegyikük egyben a tagadása is annak, ami vagy ami lenni szeretne, vagy ami talán lehetett volna. Az egzisztenciális törésnek az állapota, amelyet a regény különféle variációkon keresztül illusztrál, olyan tünet, amely szükségszerűen jött létre és amely ugyanakkor éppoly szükségszerűen meghatározott lehetőségeket rejt csak magában. A törés társadalmi-történelmi következmény — Koeppen sajátos visszafelé-forduló technikájával ezt mutatja meg. Az összeomlás már csak nyilvánvalóvá tette, előtte azonban a fasizmus évei érlelték meg és végső oka az, hogy a kiragadott figurák majdnem mind polgárok, német polgárok, akik már eleve a polgári világ válságába születtek bele. Pillanatnyi állapotokra társadalmi múltjuk éppúgy rányomja bélyegét, mint „történelmi“ múltjuk három fázisa, nem csoda, ha — a számos szélsőség közül csupán kettőt említve — a neonácizmus Scyllája és a nihilizmus Charybdise között hányódva hol az egzisztencializmusban, hol a pszichoanalízisben, hol prófétai pózú kultúrhumanisták tanaiban, hol az elvonntá intellektualizált művészetben, egyszer narkomániásként, majd érzéki eltévelyedésekben, néha alkoholmámorban, máskor erőltetett „Gemütlichkeit“-ben próbálnak az ujjaik között homokként szétfolyó valóság helyébe valamit keresni, amiben megkapaszkodhatnának. Alapjában véve egyetlen törekvésük van: a mindennapi lét biztonságát szeretnék elérni, a jelent, a pillanatot biztosítani. Ez azonban éppen azért nehéz, sőt szinte lehetetlen, mert nem látnak olyan jövőt, amelyet szabadon választhatnának meg, amely irányt szabva szilárd bázist alkothatna a jelen számára. Tudatuk mélyén arról vannak meggyőződve, hogy nincs jövőjük, mert jövőjük a múltjuk és jelenük által szükségszerűen meghatározott lehetőségeken kívül mást nem rejt magában. A következmény szinte természetes: egy részükben — elsősorban az idősebbekben — a múlt éledezik a jövő szurrogátumaként. A kényszerű kijózanodás tanulságai veszendőbe mennek, mielőtt megérlelődtek volna s abból a megállapításból, hogy „azelőtt jobban éltünk“ közvetlenül azt a következtetést vonják le, hogy „Hitlernek, ha nem mindenben is, a lényegét illetően mégis igaza volt“. A fiatalabb nemzedék radikálisabban ábrándult ki és sokkal gyanakvóbb annál, semhogy ennyire otrombán téves és korlátoltan kényelmes következtetésben megnyugvást találhatna. Annál kevésbé, mert a kételkedés vált jellemző magatartásává: kételkedés a múltban és a jelenben, a régi és az új értékekben, másokban és önmagában. És ez a magatartás nem a descartes-i kétely termékeny ellentmondása, hanem a nihilizmusig fokozott tagadás, Werther álláspontja, a „mindegy, hogy borsót számlálok-e vagy babot“-tétel felelevenítése, csak hogy nem előrefelé tekintve és tiltakozásként, hanem végső, fáradt és kiábrándult tanulságként. Philipp, a nem-író író az elvetélt polgári értelmiségi generáció nevében beszél, amikor mint alkalmi ragasztószerszögönök betéved egy írógépezetbe és egy magnetofon előtt így elmélkedik: „Ezzel a készülékkel tudósításokat közölhetnék, tudósíthatnék arról, hogy túlságosan gyáva és tehetetlen vagyok ahhoz, hogy eladjak egy ragasztószert, hogy túlságosan fenköltnek érzem magam, semhogy Alexander számára filmet írjak azoknak az

embereknek az ízlése szerint, akik kint járnak, és hogy nem érzek elég erőt ahhoz, hogy az emberek ízlését megváltoztassam. Igen, ezen fordul meg: felesleges és nevetséges vagyok és feleslegesnek és nevetségesnek tartom magamat...”

A regény ezen a ponton globális dimenziójává tágul. A német emberek mellett ugyanis amerikaiakat is szerepeltet: katonákat — fehéreket és feketéket — és civileket egyaránt. Az amerikai (a szó mindkét értelmében vett) polgári álláspont két különböző, végül is egymásbafutó mozaik-soron keresztül tükröződik: a kultúrpolitikus Edwin előadása a metszőpont, amelyet a „sight-seeing tour“-on résztvevő massachusettsi tanárnők is meghallgatnak. A tanárnők romantikus-egzotikus kultúrhisztérikus élményt keresnek a németek között, Edwin pedig a rendszerré fejlesztett, frázisossá vált kultúrhumanizmus oldaláról próbál munkálkodni az eszmei megbékélésen. És itt derül ki, hogy az álláspontok között nincs különbség: az egyik tanárnő a maguk látószólag biztonságos létét úgy fogalmazza meg, hogy „talán az egész világ Isten kegyetlen és ostoba véletlene, senki sem tudja, miért vagyunk itt” s Edwin előadásának gondolatmenete negatív módon ugyanide torkollik, a fideista fordulat és a Goethe-idézetek még csak hevenyészve sem tudják áthidalni a tátongó űrt. A lét bizonytalansága tehát itt is a végső konklúzió, a német polgár egzisztenciális törése az amerikai polgár egzisztenciális félelmének felel meg, legyőzöttek és győztesek ezen a ponton találkoznak. Nem csoda, ha az amerikaiak és a németek egymásközötti viszonyát ugyanaz jellemzi, mint ami külön-külön, a maguk körében: egyedül vannak, magukra maradtak, nem tudják és nem is akarják egymást megérteni, mindnyájan „galambok a fűben”.

Az amerikai civilekkel szemben az amerikai katonáké a nagyobb szerep — ez a számszerű egyenlőtlenség is hozzátartozik a regény szimbolikájához és ugyancsak világméretűvé duzzasztja a problematikát. A katonaság még megszállóként tartózkodik Münchenben, az okkupáció azonban egy kissé már szövetség is. Az újságcím-montázsából idézve: EISENHOWER SZEMLÉT TART A SZÖVETSÉGI KÖZTÁRSASÁGBAN — VÉDERŐ-HOZZAJÁRULÁS IRÁNTI KÖVETELÉS — ADENAUER A SEMLEGESÍTÉS ELLEN — NÉMETORSZÁG A LEGNAGYOBB GYALOGSÁGI POTENCIÁL. A regény szereplőiben ez még nem tudatosult, az amerikai katonákban sem — de benne van a levegőben és ösztönszerű közeledésre indít. A közeledés azonban ezen a vonalon éppúgy lehetetlen, mint az értelmiségiek között: legföljebb közös, az amerikai számára idegen és érthetetlen mulatozásban merül ki, amelyben éppoly kevésbé tudnak feloldódni, mint a németek a base-ball-ban. Csupán egy rendkívül veszélyes ponton találkoznak, ha más-más síkon is és ez a pont a történet egyik legjelentősebb motívumának a kulminációja s egyben a regény egész bonyolult motívum-szövevényének egyik csomópontja. Az amerikaiak közül két néger katonának élményei villannak fel a nap eseményeinek egymásutánjában. Az egyik frissen érkezett, s egy öreg hordár kíséretében gyermeki együgyűséggel merül bele az ismeretlen város forgatagába. Eközben akaratlanul az öreg halálának okozójává válik. Az igazi ok — bár közvetve — a sikátorok csőcselékében fellobbanó faji gyűlölet. Ez váltja ki a verekedést, amelynek a hitleri időkre emlékeztető tömeghisztéria a következménye: a Hofbräuhausban vigadozó tömeg — amelynek jellegzetes színét a „régí szép időkre” emlékező mellékfigurák adják meg

— a szájról szájra járó, felelőtlenül eltorzított rémhírek hallatára kitör és megrohanja a néger katonák klubját. A lincselést a rendőrség megakadályozza ugyan s egyénileg a fehér amerikai katonák is igyekeznek megvédeni honfitársaikat, az egyéni gesztus azonban nem változtathat azon a tényen, hogy Amerika „demokratikus missziója” feloldhatatlan ellentmondásba ütközött. A néger-klub pusztá ténye annak a küldetésnek — talán „civilizáltabb” formájú, de éppen így intézményes — tagadása, amelyért a német munkásszármazású, fiatal amerikai repülő katoná lett, s amelyet egy másik szereplő, egy amerikai tiszt, akinek zsidó származású német felesége van, harcba indult. A tömegjelenet egy pillanatba összesűrített dinamikája mutatja ezt meg: a néger-klub betört ablakai s a fehérek autóin is koppanó kövek kísértetiesen világítják meg a kritikus felületet, amelyen a külsőleg civilizálttá tompított ellentmondásosság s az újjáéledni vágyó legalantasabb indulatok érintkeznek. Egyéni sorsra kivetítve jelenik meg ugyanez a problematika a Washington—Carla motívumban. Washington egy néger őrmester, aki beleszeretett Carlába, a volt Wehrmacht-adminisztrátornőbe. Carla képes arra, hogy vállalja a szerelmet, de fél a következményeitől. Egész napja abban telik el, hogy az őrmestertől születendő gyermekét elvetéltesse, mert a németek között nem tudna élni, de rájön arra, hogy Amerikában is kiteszított valaki lenne. Washington viszont szerelmében és születendő gyermekében látja emberi mivolta zálogát s az a vágya, hogy Párizsban, mintegy Robinson-szigeten, háborítatlanul és szabadon, előítéletektől nem üldözötten élhessen feleségével és gyermekével. S amikor a regény nagy csúcspontján a moralista Koeppen nemcsak regisztrál, hanem kommentál is, amikor tényszerű ridegséggel megállapítja, hogy a kövek „Carlát és Washingtont érték, Richard Kisch, aki itt Amerikát, a szabad, testvéri Amerikát védelmezte azzal, hogy a veszélyeztetetteknek segítségére sietett, a galádul eldobott kövek Amerikát és Európát érték, a sokszor idézett európai szellemet, az emberiséget sértették meg, a Párizsról álmódott álmot, az álmod Washington kocsmájáról, azt az álmod, amelynek neve SENKI SEM NEM-KÍVÁNATOS, akkor levonja az üres humanizmus, az ellentmondó tételekre épített demokrácia, a nihilizmusba sülyedő értelmiség facitját s az első regény bonyolult mozaikja lenyűgöző és megdöbbentő képpé tömörül össze. Még egyszer visszatér a kezdő sorok félelmes montázs, de most már láthatóvá, érezhetővé téve, a rész-elemek a maguk elszigeteltségéből kiemelkedve egybeolvadnak, az átmenet pillanata kísérteties élőképbe merevedik: „Éjfél ut az óra... Az álom nehéz és nyugtalan. Németország a feszültség terében él, keleti világ, nyugati világ, kettétört világ, a világ két fele, egymással ellenséges és egymástól idegen, Németország a varrat helyén, a törés helyén él, az idő drága, csak egy arasznyi, szűk arasznyi, eltékozolt idő, lélegzetvételnyi másodperc, lélegzetvételnyi szünet egy elátkozott csatatéren“.

*

A második regény, a *Treibhaus*, egy Bonn felé robogó vonaton kezdődik. Keetenheuve, a szociáldemokrata képviselő, a Nibelung-expresszen utazik a fővárosba, hogy részt vegyen a bonni parlament történelmi jelentőségű ülésén, amely a német újrafelfegyverkezésről lesz hivatva dönteni.

Sokatmondó, szimbólikus kezdet, „bevezetés” a szó mindkét értelmében. Az atmoszférát ezúttal a vonat teremti meg azzal, hogy azokat a láthatatlan

és mégis közvetlenül érzékelhető nemzetközi erővonalakat fejezi ki, amelyek metszópontja — valóságos és egyben elvontan valószerűtlen gócként, fizikai kiterjedés nélkül, de mégis a kritikus hely súlyával — a nyugatnémet főváros. A kísérő ritmust a *Rajna kincse* sellőinek motívuma szolgáltatja s az utazás asszociációiban a régi és az új keveredik: a modernizált Wagner-mítosz feltámasztott romantikája az újjáépülő nagyiparral, Amerika és a nagytőke Rómával és a katolicizmussal. „A Nibelung-expresszen ült. Az új festék, a renováció és a restauráció szagát lehetett érezni. A német szövetségi vasúton jól lehetett utazni és a kocsik kívül vérvörösre voltak lakkozva. Basel Dortmund, Alberich a törpe és az iparvidék kürtői. Közvetlen kocsí Bécstől Passaun át, Hagen, a feme-gyilkos, kényelembe helyezkedett. Közvetlen kocsí Rómából Münchenen át, a kardinálisok bíbora átlátszott az elfüggönyözött ablakok résein. Közvetlen kocsí Londonból Hoek van Hollandon át, istenek alkonya az exportőrök számára, félelem a békétől. Wagalaweia, gurultak a kerekek...”

Az időpont: éjszaka, a cél: Bonn, a nem-főváros főváros. Távolabbi múltjából a csendes és zárkózott egyetemi kisváros tradíció-foszlányait tartotta meg, a régi tudomány tartózkodó hűvösségét, a tudományos „impassibilité” nyugalmát. Am ugyanakkor az előkelő bajtársi szövetségek szelleméből is konzervált valamit, utcáin mintha a fehér-stürmeres, mű-diák II. Vilmos árnya kísértene, amint négylovas kocsin az egyetemre hajtja. Atmoszférájának alaprétege egyszerre arisztokratikus és kisvárosiasan kispolgári, ugyanakkor pedig elvont és az élettől idegen, némi klasszicizáló beütéssel, amely első benyomásként talán egy kissé Weimarra emlékeztet. Csak éppen a nagy weimari humanista örökség hiányzik belőle: a középületeiben megrekedt preceptor levegő a *Wilhelm Meister* pedagógiai provinciájának legjobb esetben is egyoldalú eltorzítása csupán. Az új államapparátus ezzel szemben Hitler homokkő-klasszicizmussal dekorált volt kaszárnáinak homlokzatai mögött dolgozik. Ha tehát bármiben is Weimar restaurációja — márpedig vezető politikusai egy ideig tetszelegtek maguknak a gondolattal, hogy az — akkor ott és abban próbál folytatás lenni, ahol és amiben Goethe és Schiller városa csődött mondott: az első, megkésve — mintegy posthumus — született német köztársaság elvetélt feltámasztásának szimbóluma, valójában pedig, a jelkép mögött, az önmagát túlélte, megsemmisülő polgári demokrácia elszigetelten álló melegágya, a valóságtól elzárt üvegház.

Keetenheuve, a regény hőse, az „üvegházba” utazik. A történet vele kezdődik és monodrámái egyoldalúsággal szinte mindvégig csak róla szól — a *Tauben im Gras* szereplő-áradata helyett itt az egész elbeszélés egyetlen ember köré tömörül. Igaz viszont, hogy ezt az egy embert nem lehet az előző regény átlagembereihez mérni, mint ahogy az a helyzet sem azonos a müncheni hétköznappal, amely Bonnban vár rá. Keetenheuvét nem csak különleges műveltsége, sajátos érdeklődési köre és az emberek érdekében folytatott tevékenysége emeli az átlag fölé — és nemcsak rendkívüli életútja, hanem mindenekelőtt az, ami mindennek a gyökere és mozgatója: meggyőződésen alapuló, tudatos világnézete. Keetenheuve a polgári humanizmus alapján állt és áll, az a német értelmiségi, aki ebben az eszményben nem csupán elvont ideált szeretett volna látni, amelybe mint ellen-világba vissza lehet vonulni, hanem megvalósítandó és megvalósítható követelményt. Ez a



követelmény volt irányítója a múltban és ehhez igazodik a jelenben is. Végsofokon ezért utazik most Bonnba, egy világgtörténelmileg kritikus pillanatban.

A pillanat valóban kritikus: Keetenheuve azt a napot megelőző hajnalon közeledik a főváros felé, amelyen a kormány gondos előkészítés után ratifikálni akarja a parlamenttel a Német Szövetségi Köztársaság csatlakozását az „európai hadsereghez“. Vagyis annak a napnak az előestéjéről van szó, amely az „augurok összemосolygását“ világpolitikai méretű tetterre hivatott átváltani és amely nemcsak Németország kettészakadását pecsételné meg — legalábbis egy időre —, hanem újabb, tevőleges lépést jelentene a világ jóvátehetetlen megosztásához vezető úton. A regény történetének objektív keretét ez a szituáció adja meg. A szubjektív oldalt Keetenheuve egyénisége jelenti, melynek döntő és végsof próbatételére ebben a szituációban kerül sor. A *Treibhaus* legmélyebb mondanivalójának viszont a két tényező dialektikája a hordozója, mert Keetenheuve egyénisége éppen ebben a kritikus helyzetben kaphat objektív érvényt: a krízisben tanúsított magatartása a polgári humanista hagyomány sorsát példázza abban a szituációban, melynek társadalmi és politikai előfeltételei végérvényesen és visszavonhatatlanul túlhaladtak e hagyomány realitásán. Azaz a történet tulajdonképpen olyan kísérlet, amely Don Quijote esetét vizsgálja más körülmények között — egy igen lényeges eltéréssel. Cervantes hősének nincs lehetősége arra, hogy hozzáidomítsa tudatát a valósághoz, amelyből kiesett: az örült lovag története addig tart, ameddig az örültsége. Keetenheuve ezzel szemben mindig tudatosan helyezkedett szembe a valósággal és most is tisztán lát: tudja, hogy életének legsúlyosabb döntése előtt áll, amennyiben választhat, vajon feladja-e a körülmények folytán megvalósíthatatlanná vált eszményeit és asszimilálódjék-e a körülötte és ellenére végbemenő folyamathoz, vagy pedig kitartson-e álláspontja mellett. A választás lehetősége ad Keetenheuve helyzetének megkísértetés jelleget és ez a jelleg fokozza a bonni másfél nap egymást követő jeleneteinek feszültségét egyre drámaibbá.

A játék tehát Keetenheuve eszményei és Bonn valósága között folyik, lépésről lépésre komolyabban, mind belsőbb, mind szubsztanciálisabb körben. Az ellentét már az úton feltárul, az „üvegház“ távoli előterében: Keetenheuve eleve idegen testnek érzi magát a főváros messze ható erővonalai között és ahogy közeledik Bonnhoz, ahogy megfoghatóbbá válik a „mágikus“ hely atmoszférája — vagy ahogy időben egyre közelebb kerül a döntés pillanata — úgy aktivizálódik egyénisége, úgy „oldódnak fel“ tudatának többé-kevésbé háttérbe szorult, mintegy konzervált rétegei, amelyeket régebbi és újabb tapasztalatai formáltak: a bonni szellem fokról fokra növekvő vonzerejére fokozatosan feltámadó múltján keresztül realizálódó énjével reagál. Kényszerűen és kétségbeesetten védekező álláspont ez, melynek nemcsak személyes kilátástalansága szökik szembe, hanem amelyből a polgári humanizmus tragikuma már az előcsatározások során kiviláglik. Kétségtelen: Keetenheuve jóval tovább jutott, mint Philipp, amannak képzelt lehetőségeit többé-kevésbé valóra tudta váltani. Így Hitler elől nem csupán belső emigrációba vonult, hanem levonta a konzekvenciákat, elhagyta a fasiszta Németországot s a háború alatt a szó erejével aktívan küzdött a barbárság ellen. Csakhogy ez is posthumus cselekedet volt, csupán annak a tehetetlenségnek bizonyos jóvátétele, amely 1933-ban a menekülésen kívül nem adott már más lehetőséget, amely-

nek a katasztrófális „hatalomátvétel“ már csak következménye volt. 1945-ben, visszatérte után, újból kezdett mindent. Egész egyéniségét, minden erejét latba vetette, hogy megvalósulhasson az, ami még soha sem volt: a német demokrácia. A külső és belső újjáépítésből egyaránt ki akarta venni és ki is vette a maga részét — eszményei azonban nem valósultak meg. Aktivitása megtört annak a közegnek az ellenállásán, amelyet le kellett volna győznie, amelyet eszményképének, a polgári humanizmusnak kellett volna átformálnia — úgy-hogy — így elmélkedik félálmban — „a régi Keetenheuve maradt, akit beteggé tett a gondolat sápadtsága“. Így vált végérvényesen álmodozóvá és nem is tehetett mást: egyéniségének cselekvő ereje kimerült, minden ellenkező törekvése ellenére csak magának való lett és nemcsak közösséget nem talált, hanem egyetlen másik emberben sem tudott feloldódni, még a szerelemben sem. Ez a csapás közvetlenül belenyúlik a jelenbe, a törés azonban, amelyet okozott, sokkal régebbi: fiatal feleségét most veszttette el, a gauleiterek világából jött gyermek-asszonyt részben sikerült ugyan átformálnia, de arra nem volt ereje, hogy megtartsa. Visszatekintően és végső számadás-szerű önvád-ként: „Csődött mondott. Életének minden feladatával szemben csődött mondott. Csődöt mondott ezerkilencszázharmincháromban és csődöt mondott ezerkilencszáznegyvenötben.“ És ez a csőd nem egyéni csőd csupán, hanem egy magatartásnak, egy világnézetnek a csődje — erre mutat a két dátum. És ez nem is lehet másként, nemcsak azért nem, mert a polgári humanizmus szemben áll a második világháború utáni nyugatnémet társadalmi rend mozgásirányával, hanem azért sem, mert nem életképes többé, sőt mi több: mert Németországban sohasem volt életképes. A polgári demokrácia a sajátos német körülmények között már létrejöttékor megbukott, hiszen akkor próbálták megvalósítani, amikor már lejárt az ideje. A következmény: a weimari köztársaság csődje. Ez elől vonult Keetenheuve emigrációba és amikor a háború után visszatért, még egyszer megpróbálta a lehetetlent. Azt kell azonban látnia, hogy illúziói másodszor és végérvényesen szertefoszlának, mert azt tapasztalja, hogy a nyugatnémet restauráció nem áll meg (és nem állhat meg) a polgári humanizmus eszményeinél, hanem feltartóztathatatlanul halad a fasizmus restaurációja felé. A parlament ülése jelentős lépés ezen az úton. Bonn valósága a kritikus világtörténelmi pillanatban csak a kegyelemdőfést adhatja meg Keetenheuve eszményeinek. Efelől nincsenek illúziói és a játék nem is e körül forog. Arról van csak szó, hogy az utolsó, a szónak Thomas Mann-i értelmében vett polgár s rajta keresztül — jelképesen — a polgári humanizmus ideálja önmagához méltóan bukik-e el, a végső kitartás pátozával vagy magát megtagadva semmisül-e meg. Ez az ideál lép a színre Bonnban Keetenheuve személyében, jövő nélkül, a sikertelen múltból összetéve, magára maradtan, az utolsó próbatételre.

A megérkezés nem jelent különösebb megrázkódtatást. Külső jelek nem vallanak arra, hogy a légkör milyen feszült — a feszültség az emberi relációkban válik először érezhetővé. Keetenheuve az állomás előtt Korodinnal, egy katolikus képviselővel találkozik. A véletlen találkozás első pillanatától kezdve megmutatja, hogyan hat az üvegázi levegő a benne élő emberekre: az ember és ember közötti relációk problematikussá váltak, sőt, a kritikus helyzetben csaknem lehetetlenek. Korodin rokonszenvezik ugyan Keetenheuve-vel — annál is inkább, mert azt gondolja, hogy talán „meg lehet téríteni“ —, mégis

visszafojtja spontán együttérzését és nem nyilvánítja részvétét Keetenheue-nek felesége halála miatt. Jelentéktelen mozzanat, de nagyon sokat mond. Korodin a konvenciók embere (és ezért játszik fontos szerepet Bonn uralkodó köreiből, hiszen a konvenció elismerésével vállalja a közösséget) és az zavarja, hogy Keetenheue nem hord gyászkarzalagot. Ezzel pedig érzelmileg is külön áll, nem a „rendes“ emberek közül való. Vagyis nem az érzés, nem az igaz tartalom a lényeges az üvegházban, hanem az uniformizáló forma, amely sok mindent takarhat. Keetenheue álláspontja pontosan ennek az ellentéte — ezért is maradt magára. Az ellentét még élesebbé válik, amint a kormány-negyed felé haladva Korodin igyekszik elválni Keetenheuetől, nehogy együtt lássák őket s e miatt kompromittálja magát. Még egyszer: Keetenheue alapján véve emberileg rokonszenves számára, az emberi rokonszenv azonban elsorvad az üvegházi világ látszatra épülő gesztusai mögött. Ez Keetenheue első közvetlen tapasztalata, amely egyfelől megerősíti szembenállásában, hogy ugyanakkor bizonyos mértékben megkísértse is. A kísértés éppen a negatívumon keresztül támad: csak ahhoz a látszathoz kellene alkalmazkodnia, amely elszigeteli, máris enyhítene magányán. Könnyen befogadtathatná magát, csak éppen bizonyos konvenciókhoz kellene igazodnia, ha „rendes“ polgárrá válnék, közvetlen emberi együttérzésre is számíthatna. A kísértés nem nagy, csupán epizódus-jellegű, mint maga a találkozás. Nem is hatol mélyre, igaz, hogy képtelen is az üvegház periferiáján kerülni rá sor. Mégis: a lényeget prefiguratív módon érzékelteti azaz előre jelzi s egyben a tulajdonképpeni „initiation-story“² első állomása. Mert Keetenheue története ehhez a típushoz tartozik, a *Treibhaus* hőse e regényfajta figuráira emlékeztetően halad előre a maga szimbolikus útján, egyre nagyobb és nagyobb kísértések között. És itt válik ugyancsak megfoghatóvá szerkezeti tekintetben is egy másik, közelebbi forrás: Kafka állapot-szerű történeteinek „spirális“ mozgásiránya ismétlődik itt meg, a legközvetlenebb előzmény a *Schloss*, mely ebben a tekintetben az initiation-story modern, egzisztencialista és pesszimista változata. De ugyanitt kiderül az is, miben tér el Koeppen ettől a mintaképtől: Keetenheue útja jelképes érvénye ellenére sem válik metafizikussá, mint ahogy Bonn sem a Schloss — legbensőbb lényege nem marad láthatatlan, nem misztikus, nem az „abszolút“ létbizonytalanság, hanem konkrét, gyökereire visszavezetett társadalmi-politikai struktúra, melynek az egyén létbizonytalansága csupán következménye.

A második találkozásra már a „belsőbb körben“ kerül sor, konkrétan és átvitt értelemben egyaránt: Keetenheue a sajtó-barakkban felkeresi régi berlini kollégáját, Mergentheimet, aki egy nagy nyugatnémet lap bonni tudósítója. Annak idején együtt indultak el pályájukon — (ismét a múltból van szó) — 1933 azonban kettőjük viszonylatában is választóvonal lett: Keetenheue emigrált, Mergentheim ezzel szemben úszott az árral, viszont nagyon értett ahhoz, hogy az utolsó pillanatban elhagyja a süllyedő hajót. Érzelmait mindig pillanatnyi érdekei diktálták, régi barátjával 45 után addig volt jóban, amíg tartott tőle, amíg netalán a jövő emberét láthatta benne. Most ellenben, a nacionalista restauráció előestéjén, amikor a parlament évkönyvében a képviselők töröltették életrajzukból, ha esetleg volt valami közük az ellenállási mozgalomhoz, Keetenheue „outsider“-ré vált és Mergentheim igyekszik ma-

² A fogalomra vonatkozóan vö. Thomas Mann: *Einführung in den Zauberberg*. (Gesammelte Werke. Berlin, 1955. XII, 443. l.)

gát távoltartani tőle — hiába voltak egykor közös nézeteik, hiába dolgoztak együtt a húszas években. Mergentheim a maga opportunizmusával nagyszerű szeizmográf, de Keetenheuve nemcsak azt az aktuális tanulságot tudja viselkedésén lemérni, hogy saját nézetei 1953-ban és Bonnban nem időszerűek többé, hanem azt a tapasztalatot is leszűrheti (és ez nem új számára, csupán élményszerű, közvetlenül érzékelhető megerősítése annak, amit egyébként is tudott), hogy a bonni boszorkányműhelyében a barátság éppúgy lehetetlen, mint a közvetlen emberi szimpátia. És ez a negatívum is kísértés egyúttal, a második, erősebb, mert mélyebbről jövő, mélyebb, múltból származó réteget érintő. Amennyivel beljebb jutott Keetenheuve az üvegházba, szelleme annál félreérthetlenebbül nyúl feléje, hogy hatalmába kerítse. Mergentheim ugyanis nem elégszik meg azzal, amivel Korodin: Keetenheuve nemcsak a „rendes” polgárok társaságába csalsa, hanem „barátságuk” ürügyén messzebbre akarja csábítani: sejtetni engedi, hogy Keetenheuve antifasiszta múltját ellene fordíthatják, vagyis a küszöbön álló fordulat szószólójaként Keetenheuvevel múltját akarja megtagadtatni, azt a múltat, amely elvetélt félmegoldásai ellenére is őszinte meggyőződésre épült. A követelmény itt jóval nagyobb, mint az első kísértésnél: a konvencionális hozzáidomulás helyett politikai és világnézeti beleilleszkedésről van szó. Ugyanakkor viszont a megcsillantott lehetőség is értékeesebb: a magánéleten túl a közéleti szereplés biztonsága. Keetenheuve azt azonban ez a kísértés sem ingatja meg, változatlanul, érintetlenül megy bele a harmadik találkozásba.

Knurrewahn, a frakció vezére és a párton belül is magányos Keetenheuve — ők ketten állnak szemben egymással a harmadik találkozásakor, amely teljesen politikai jellegű s így az üvegház középpontjának mintegy az előcsarnokában játszódik le. A pártvezér idegenkedik Keetenheuvtől, mert „nem erősíti, hanem összezavarja”: Keetenheuve következetes pacifizmusa idegen számára s a nacionalizmus tagadásával sem tud egyetérteni. Annál kevésbé, mert politikai kátéjának az az alaptétele, hogy a szociáldemokráciának nemzeti alapon kell állnia, csak így küszöbölheti ki a korábbi hibákat. „Az első német köztársaság idején a párt nem eléggé nacionalista módon lépett fel” — ezúttal azonban Knurrewahn nem akarja engedni, hogy a nacionalizmus szelét kifogják vitorlájából. A kispolgárvá, „vaskeresztessé” eltorzított jobboldali német szociáldemokrácia önellentmondása abban az álláspontban teljesedik ki, amelyről a pártvezér a kormány újrafegyverkezési politikáját ellenzi: az új német hadseregnek németebb-nemzetibbnek kellene lennie semmint a kormány akarja. Ebből a pozícióból viszont Keetenheuve meggyőződése szerint nem lehet igaz elvi alapon támadni a nacionalista restaurációt s ezért egy információ segítségével igyekszik Knurrewahnt rávenni arra, járuljon hozzá, hogy radikálisabban, erkölcsibb bázisról szónokolhasson, hogy a másnapi vitában a tiszta pacifizmust, a „végérvényesen le a fegyverekkel” elvet képviselhesse. Keetenheuve tehát nem enged, de a Knurrewahnnal folytatott beszélgetés még inkább visszaveti önmagára, azt kell látnia, hogy végérvényesen és végzetesen egyedül van. „Tudta, mekkora felelősséget vállalt magára és a felelősség nyomasztóan hatott rá és nem hagyta aludni, de ha fegyvertárs nélkül látta is magát ... félreismerten, a történelem azt látszott tanítani szá-

mára, hogy a fegyverről és az erőszakról való lemondás sohasem vezethetett olyan rosszra, mint a kettő alkalmazása“.

A feszültség Keetenheuve és Bonn között ezzel jutott el csúcspontjára s ez a feszültség egy ember szembenállásán keresztül a legjobb német polgári hagyományok sorsát tükrözteti az újabb fejlődés valóságában. A döntő krízis azután ezen a csúcsponton következik be, Keetenheuve negyedik találkozása alkalmából. A képviselőt felhívja Frost-Forestier és meghívja ebédre. Frost-Forestier — a név nemcsak célzatos, hanem jelképes is: az államgépezet fagyos mechanizmusát fejezi ki — a nyugatnémet politika szürke eminenciása, a gépesített kamara-politika drótjainak mozgatója „egy régi kaszárnnyában ült s egy hadsereg felett uralkodott. De titkárnők hada volt az, amelyet állandóan mozgatott... A nemzet Keetenheuvenek írt, a világ Frost-Forestiernek telefonált. Párizs volt a készüléknél vagy Róma, Kairó vagy Washington?“ És Frost-Forestier úr, akinek „nincs hivatalos rangja“, de korlátlanul rendelkezik a megmaradt Gestapo-archívumok magva köré összegyűjtött anyag fölött és esetleg azonnal produkál egy-egy fénykép-montázst vagy egy korrigált magnetofon szalagot, amint lehetetlenné akar tenni valakit, aki kényelmetlen lett a rendszer számára, étkezés közben minden allúzió nélkül ajánlatot tesz Keetenheuvenek: felajánl neki egy követi posztot az egyik közép-amerikai államban. Cserébe nem kér semmit, Keetenheuve azonban tudja: a stallumnak az az ára, hogy szőrmentében szólaljon fel a másnapi ülésen. A kísértés ezúttal komoly, valóban mefisztói alkuról van szó. Keetenheuvenek nem kellene saját meggyőződésével szembefordulnia, csupán annyit kellene tennie, hogy nem hangoztatja meggyőződését. Cserébe nyugalmat kap és megszabadul minden felelősségtől. A nyugalom annál csábítóbb, mert tudja, hogy elveszett posztan áll, látja, hogy csak önmagát őrli fel, anélkül, hogy változtatni tudna a dolgok alakulásán. A képviselő itt Faust problémájával kerül szembe, csak éppen fordított előjelekkel: Goethe hőse valóságra irányuló korlátlan vágyának ki-elégítése után volt hajlandó a nyugalmat vállalni. Keetenheuve a modern Mefisztó azzal kísérti meg, hogy a valóságból mutat neki kiutat s ellenszolgáltatásul a nyugalmat kínálja fel.

A történet további bonyolítása a kritikus dilemmának a gerincén halad tovább és a döntés pillanatáig, vagyis Keetenheuve felszólalásáig a hős énjébe helyeződik vissza. A külső események és élmények mind az erkölcsi dilemma köré csoportosulnak s Keetenheuve vívódását illusztrálják. Az első állásfoglalásra közvetlenül az ebéd után kerül sor. Keetenheuve Frost-Forestier kocsi-ján kihajtat Godesbergbe, a magányt keresi, hogy elgondolkozhassék. Gondolataiból és újból beleszól a gyászos és szégyenteljes genius loci megnyilvánulásaként a katasztrófális következményekkel járó Hitler—Chamberlain találkozó emléke, hogy végül pandemonium-szerű, groteszkül drámai vízió formájában láthatóvá válva minden más gondolatot kiszorítson. A godesbergi teraszon megjelenik előtte Hitler és Chamberlain árnya, Stendhal is csatlakozik hozzájuk Keetenheuve előfutáraként s négyesben bizarr drámai jelenetet játszanak végig. A megoldás Joyce *Ulysses*ének boszorkányszombatjára emlékeztet és Shaw *Man and Superman*ének közbeiktatott víziójára, de a *Faust* Walpurgisnachtjának emlékei is kísértenek. Az expresszionista intenzitással kiélezett betét azonban, amelynek közvetlen előzményét talán az *Untertan* folytatásának, a *Kopf*nak egyes részleteiben lehetne keresni, ugyanakkor egy

ismert régi szépirodalmi-politikai formát is felelevenít: a „Halottak beszélgetéseit“, mely a XVIII. században élte virágkorát. A konkrét színpadon de groteszk szimbolikával lejátszódó dramolett mondanivalója egyértelmű és félreérthetetlen: Keetenheuve tudja és érzi, hogy az elvek elhallgatása árán megvásárolt nyugalom tarthatatlan, erkölcstelen koncesszióból nem születet megoldás — a godesbergi találkozó figurái ezt illusztrálják. S ez egyben Keetenheuve reakciója is Frost-Forestier ajánlatára, vagyis a hős a nagy megkísértés első hullámainak ellentállt.

Keetenheuve dilemmatikusan tragikus helyzete azonban ezzel nem oldódott meg. Erkölcsi álláspontja a negatív vízió következtében megerősödött ugyan, meggyőződésének viszont adekvát valósággal kellene találkoznia ahhoz, hogy cselekedetté válhassék és értelmet adjon Keetenheuve életének. Ám a valóság, amely a godesbergi reminiscenciák helyébe lép, egyre kiábrándítóbb, egyre értelmetlenebb — egy szóval: egyre irreálisabb. Először hivatalos funkciója közben tapasztalja ezt, akkor, amikor állítólag „dolgozik a közért“ és késő délután egy bizottsági ülésen vesz részt, amely a lakásépítési programmal foglalkozik. A valóság helyett számokba ütközik, a kérdésnek számára egyedül valóságos oldala, az emberi probléma, az emberek életének szebbé és jobbá, emberibbé tétele elsikkad a statisztikai búvészmutatványok közben. Ez a tapasztalat megérleli Keetenheuveben az elhatározást: lemond Guatemaláról, nem kell neki a ki nem érdemelt nyugalom. „Nem a barrikádra lép majd fel, hanem a szónoki emelvényre. Beszélni fog. Szent dühvel beszél majd a kormány politikája ellen. Minden eszköz jó lesz számára. A célja: béke. Célja: barátság az emberek között...“ A kísértést legyőzte, dilemmája viszont más síkra eltolódva végsőkéig kiéleződött. Elhatározása az az erkölcsi maximum, amire képes, annál is inkább, mert önmagát áldozza fel, a maga megsemmisülése árán mondja el az igazságot. Nyugalom helyett a halál, lemondás az életről, mint egyetlen lehetséges tett és ez a végső cselekedet nemcsak a tehetetlenség legyőzése, hanem kétségbeesett tiltakozás is.

A kettős elhatározás jegyében járja este Keetenheuve még egyszer végig Bonnt, a „nagyvilág“ pretenciójával fellépő „kis világot“ — részint azért, hogy hátha talál valamit, amiben megkapaszkodhatnék, talál valami valóságot, részint azért, hogy végérvényesen elváljon a nem-világ világtól. Járja az utcákat, az új gründer-évek üres nyüzsgését tapasztalja és az amerikanizált jelen furcsa keveredését a romantikus múlttal. Betéved egy moziba, de csak azért, hogy menekülésszerűen szabaduljon meg a látszat látszatától, amelyet a divatos film tükröztet. Vendéglőről vendéglőre jár, hol szolid kispolgárokba ütközik, hol szórakező üzletemberekbe, itt hazafiaskodó utazókba, ott megvadult boogie-woogie táncosokba. Mindaz, amit lát és tapasztal, nem tudja visszatartani, nem jelent számára olyan valóságot, amelyben élhetne. Körútjának végső tanulsága az, amit elalvás előtt így fogalmaz meg: „Élete terv volt. Terve egy valóságos életnek, de a valóságos életet nem tudta már elképzelni. Nem tudta, hogyan fest és bizonyos, hogy nem fogja már élni.“

Ebben az állapotban ébred fel másnap s így megy el a parlament ülésére. A képviselőházat rendőrökön veszi körül, riadókézsülségben, spanyollosokkal és tűzoltófecskendőkkel. Ez is látszat, mert a nép nem demonstrál. Mintha 1933 ismétlődne meg: az emberek azt hiszik, hogy „minden amúgy is úgy jön, ahogy jönnie kell, úgysem lehet ellene tenni semmit“, nem aka-

dályoztak meg olyan törvényeket és döntéseket, amelyeket elutasítottak ugyan, de nem is próbáltak meg megakadályozni, hanem készek voltak arra, hogy viseljék a következményeket. Az ülés előtt Keetenheuve frakciója még egyszer összegyűlik, de újat senki sem mond. A végső utasítás az, hogy a nemzeti ösztönöket nem szabad kihívni. „Keetenheuve ismerte a nótát, amely elszomorította. Egyedül volt. Egyedül küzdött a halál ellen.” Megkezdődik az ülés. Minden tervszerűen megy, szinte az unalomig surlódásmentesen. Keetenheuve felszólalása elején általános természetű aggályokat hangoztat s az az érzése, hogy senki sem figyel rá. El akar hallgatni, mert „értelmetlenség beszélni, ha az ember nincs meggyőződve arról, hogy utat tud mutatni.” Ez az utolsó, a legnagyobb kísértés: úgy látszik, mintha a holt ellenállás, a tehetetlenség végérvényes tudata a jobb meggyőződést is értelmetlenné tenné. Ezen a ponton a teljes nihilizmus kísért, de Keetenheuve pillantása a kancellár unott és merev arcára téved (mélyen jelképes fordulat!) s erre kitör belőle a szenvedély, megrázóan és az átélt meggyőződés erejével beszél tovább. A kancellárhoz fordul, személyesen szól hozzá — és ez is sokrétűen szimbolikus — s hatalmas fokozással utolsó mondataiban éri el a csúcspontot: „Ágyútalpon fogják önt eltemetni, de díszkoporsóját holttestek milliói követik majd, amelyeket legsilányabb fenyőfa sem borít már, amelyek ott égnek el, ahol éppen állnak, amelyeket ott temet be a föld, ahol felszakad. Éljen meg magas kort, kancellár úr, sőt még annál is magasabbat, legyen az összes egyetemek tiszteletbeli professzora, tiszteletbeli szenátora és díszdoktora. Az összes tisztességadás mellett rózsákkal borított kocsin vigyék a temetőbe, de kerülje az ágyútalpat...“ A hatás: semmi. „A teremben sugdolóztak. Az elnök unottan a hasát nézte. A gyorsírók unottan készenlétben tartották írószerszámaikat. Keetenheuve lelépett...” Vagyis az történt, amit Keetenheuve eleve tudott: az egész hiába volt, elvesztette a küzdelmet. Az ülés után így foglalja ezt össze magában: „A körülmények győzték le, nem ellenfelei. Az ellenfelek alig méltatták figyelemre. A körülmények jelentik a megmásíthatatlant. Ők a feljőés. Ők a sors.”

Ezek után valóban nem maradna számára más lehetőség, mint hogy együtt ússzék az árral. Ezt viszont nem akarja és nem is akarhatja. A kiürült Bundeshausból kimegy az utcára, még egyszer, utoljára körüljár Bonnban, úgy azonban, hogy a külvilághoz már nincs reális kapcsolata: a benyomások groteszk, szürrealista képsorozatban enyésznek el. Végül találkozik két üdvhad-sereg-beli leánnyal, akikkel előző éjjel ismerkedett meg s elvezeti őket a romnegyedbe. A halott, túlvilági pince-táj közepén, az irreálisá váló valóságban, a halál emlék-világában, amely nem csak emlékeztet, hanem a jövő borzalmas lehetőségét is felidézi, az idősebbik lány spirituális gitárkísérete mellett nászt ül a fiatalabbikkal. A halál násza ez és nem az életé, végső elidegenülés és nem beteljesedés. Még egyszer, utoljára átéli, hogy az élet legelemibb tényeitől is elszakadt és most már csak önmagától kell megszabadulnia. Kimenekül a romok közül, felmegy a Rajna hídjára és a folyóba veti magát.

Megdöböntő befejezés — de éppannyira szükségszerű és következetes, mint amennyire megdöböntő. Keetenheuve sorsa a polgári humanizmus tragédiája vagy — ha tetszik — a humanista polgáré. Werther története még egyszer, de úgy, hogy a régi témát végérvényesen lezárja. Goethe hőse a valóság előtt áll s öngyilkosságával saját tehetetlenségét számolja fel, amely

meggátolta abban, hogy meghódítsa a világot. Utolsó és egyben egyetlen tette olyan gesztus, amely a polgári társadalom követelését foglalja magában. Azért kell önmagát megsemmisítenie, mert másképpen nem tud kitörni a patológiás szubjektivizmusra kényszerítő társadalmi korlátok közül, mert a polgári létnek még nincs értelme, még nincs valósága. Keetenheuve fordított Werther: a humanista polgári tradíciókat testesíti meg abban a világban, amely túlhaladt ezeken a hagyományokon. Az eredmény: Keetenheuve betegesen szubjektívvé válik és fokról fokra esik ki a realitásból, amelyben a polgári humanizmusnak már nincs értelme. Azok az eszmék, amelyekben hitt és amelyekért élt, az egyéni gesztus valóságáig juthatnak el csupán, az objektív realitásból kiszorultak, ténnyé nem válhatnak többé. Az újjáépítés jelszavai és eseményei mögött egyre félreérthetlenebbül jelentkezik a „nacionalista restauráció“, illetve a „restauratív nacionalizmus“, egyre határozottabban vetíti előre árnyékát egy „Negyedik Birodalom“. Keetenheuve látja, hogy ezt a veszélyt a maga erejéből nem tudja elhárítani és ez nemcsak egyéni meggyőződés: a klasszikus polgári humanizmusnak valóban nincs ereje ehhez, a harmincas évek polgári emigrációja csődbe jutott. — immár másodszor és jóvátehetetlenül. Keetenheuve minden becsületessége ellenére időszerűtlenné vált, eszményei a halálra ítélt eszme korlátai közé szorultak. S minthogy hű maradt az eszméhez, maga esett ki a valóságból, amely szétfolyik ujjai között, idegenné, kulisszává válik számára. A befejezés, az öngyilkosság, nem tiltakozás, nem cselekedet a wertheri példa nyomán. Jelképesen is más: nem robbanás, hanem — az utolsó, még lehetséges tett a tiltakozó szó után — kiesés a valóságból, belehullás a semmibe.

*

A *Treibhaus* által átfogott tér feltűnően szűk a *Tauben in Grasé*hoz viszonyítva, ezzel szemben igen mély, igazi „belső“ tér. A harmadik regény, a *Der Tod in Rom*, ismét kitágítja a perspektívát. Nemcsak a színhely nagyobb szabású azzal, hogy nemzetközi, nemcsak a szereplők száma nagyobb, de a problémák is átfogóbbak — ugyanakkor persze a módszer is változik valamit: a *Treibhaus* intenzív, helyenként szinte ezoterikus formája helyett — részben talán a római atmoszféra jellemzéséül is — időnként egy fajta freskó-stílus kerül előtérbe és váltja fel a hol közvetett, hol pedig közvetlen belső monológot. Maga a történet sokszálú, úgy azonban, hogy egy fővonalat fon körül. A középpontban Judejahn áll, a háborús főbűnös volt SS-tábornok, jelenleg egy közel-keleti állam hadseregének szervezője és kiképzője, aki Rómában találkozik családjával. A találkozásnak — legalábbis a rokonság részéről — az a tulajdonképpeni célja, hogy Judejahn hazatérését előkészítsék. A történet tehát a klasszikus találkozás-téma variációja, mindazoknak a lehetőségeknek felhasználásával, amelyek ebből a történet-típusból következnek — csak hogy modern eszközökkel feldolgozva és amellet erősen dramatizáltan, vagyis a találkozás jelenére központosítva. A múltat, azaz a kiindulópontot, azt, hogy milyen volt a társaság akkor, amikor még együtt voltak és a találkozás-történet igazi elbeszélő részét: azt ti., hogy mi történt a szétszéledt társaság tagjaival az alatt az idő alatt, amíg távol voltak egymástól, Koeppen nem beszéli el, hanem az egyes figurák reminiscenciáin át, mintegy jelenvalóként érzékelteti. Ezzel a technikával nagyon hatásosan sikerül szereplőinek egy csoportját jellemeznie: Judejahn és felesége abban a tév-

hitben él, hogy a jelen azonos a múlttal. Az asszony ki sem lépett a hitleri „dicsőség“ árnyékvilágából, Judejahn pedig oly mértékben a nemzeti szocialista tegnap embere, hogy a mát a maga számára erőszakkal hajlítja bele a tegnapba.

A tébolyult kísérlet szükségszerű következménye Judejahn egész életének, több nemzedéken át ható társadalmi erők által kitermelt torz egyéniségének. A véreskezű zsoldosvezér kispolgár gyermekéből a húszas évek káoszában, a „fekete“ Reichswehr fanatikusan nacionalista bűvkörében, feme-gyilkosságok és gyilkos puccs-kísérletek között, de mindig az egyenruha árnyékában nőtte ki magát Hitler egyik „fő-alattvalójává“ a szónak Heinrich Mann-i értelmében. Alapjában véve gyáva és meghunyászkodó, a hatalmat kéjes borzongással imádja és fenntartás nélkül aláveti magát neki, csak kapjon maga is egy pár csizmát, amellyel másokon taposhat. Saját körén belül korlátlan zsarnok s ez a kör nem is olyan régen emberek millióit jelentette, többek között Rómát is, ahol egy darabig élet és halál ura volt. Pillanatnyilag „szolgálaton kívülinek“ érzi magát, „szünetet tart“, de csak azért, hogy minden erejével, kíméletlen erőszakosságával és határokat nem ismerő embertelenségével a régi mítosz, az elmúlt valóság feltámasztására készüljön. A világot jelenlegi állapotában átmenetnek tartja, valószerűtlen közbjátéknak, amely akkor válik majd ismét igazzá, amikor csizmája sarka alá taposhatja. Végso soron tehát örült, nemcsak azért, mert mániákus, a hatalom megszállottja, hanem azért is, mert az irreálisat tartja valóságnak s a realitásról gondolja azt, hogy nem igaz. A romantikus magatartás legszélsőséesebb negatívumát testesíti meg, ebben is a „nagy példaképnek“, mesterének és istenének, Hitlernek követője. Ez a Judejahn kerül Rómába, egykori hatalma csúcspontjának színhelyére s ezzel kezdődik a szorosabban vett történet.

A szituáció, illetve azt is lehet mondani: a kísérlet rendkívül érdekes. Arról van szó, hogy Judejahn egyéniségének mániás elemei Rómában fel-tétlenül aktivizálódnak, éppen római múltjára való tekintettel. A város azonban ugyanakkor csak átmenet: a sivatagi „számkivetés“ után közbeeső áll-más, hiszen a végso cél Judejahn feltámadása Németországban s ezen az úton megvalósítása annak, ami 1945-ben nem sikerült: a világ meghódítása, a világ-hódító Führer korrigált reinkarnálása. Eddig a pontig a Koeppen teremtet-tet helyzetet patopszichológiai experimentumnak lehetne tekinteni. Itt lép azon-ban fel az a tényező, amely a kérdést az egyéni és különleges síkról általános és társadalmi szintre terjeszti ki és objektív irányba mélyíti el. Judejahn Rómá-ban családjával találkozik, németekkel, akik nem számkivetésben éltek a Harmadik Birodalom bukása óta, hanem végigcsinálták az összeomlást, az összeomlást követő idők teljes zűrzavarát, az inflációt, Németország ketté-szakítását és akik most — az időpont 1953 májusa — a nyugatnémet res-taurációban feléledve időszerűnek érzik Judejahn visszatérését. A Judejahn-típus találkozása ez a nyugatnémet polgári társadalom reprezentánsaival egy minden tekintetben kritikus időpontban. Ebben a vonatkozásban az a döntő probléma — s végso fokos, általánosítható következményeiben, ez Koeppen egyik legsúlyosabb kérdése —, hogyan reagál a család Judejahnra, hogyan látja a „restaurált“ német polgár a Judejahn-problematikán keresztül a maga helyzetét, a maga valóságát. Az első pillanatban itt is az „irreális“ jelzőt lehetne használni, hiszen ebben a relációban is valamiféle múlt feltámasztására történik

kísérlet. Csakhogy a család részéről a találkozást a lehetőségek ismeretében készítették elő, vagyis ebből a szemszögből tekintve Judejahn fogadtatása Rómában a családi körben a nyugatnémet társadalom helyzetének, lényeges fejlődési tendenciájának és világpolitikai helyzet-értékelésének is fokmérője. A volt tábornok maga másodlagos jelentőségű, tulajdonképpen próbakő, amely bizonyos reakciókat vált ki és valójában ezek a reakciók az érdekesek, valamint az, hogy az egyes német típusok hogyan reagálnak rá, illetve miért reagálnak úgy, ahogy teszik. Mindamellett nem szabad megfélemlkezni a Judejahn-figura aktív szerepéről sem, annál kevésbé, mert a történet mozgásának cselekvő középpontja s ezen keresztül visszavetítve környezetét erről a nézőpontról is megvilágítja. Így tekintve kissé Wallenstein-szerű alak, ugyanazt demonstrálja, mint Schiller hőse: „Sein Lager nur erklärung sein Verbrechen“.

Judejahn tehát megjelenik Rómában és tizenhárom év óta „hermetikusan konzervált“ egyénisége — a szót a *Varázshegy* sajátos értelmében használva — két mozzanat révén próbál ismét realizálódni: az egyik a maga módján értelmezett *genius loci*, „Mussolini városa“, a másik a családja, amely többé-kevésbé elfogadja családi bálványának. Apróbb, de sokatmondó momentumok ugyanezt segítik elő: így például kalandja a két volt SS-katonával, akik végül is meghunyászkodnak előtte, mert felismerik benne a maguk emberét, vagy találkozása a Trevi-kútnál a német turista-csoporttal, amely húsz évvel korábban is hasonlóan zajlott volna le. Mindezek a mozzanatok azt a téveszmét erősítik, hogy múlt a jelenben folytatódik, hiszen Judejahn megsemmisült világának elemei és felbukkanásukat Judejahn az egész régi világ feltámadásával téveszti össze. Ugyanakkor azonban csaknem pillanatról pillanatra azt tapasztalja, hogy az, amit valóságosnak vél, mégsem igaz. A Duce helyett a Benitonak nevezett, rühes kóbor kandúrral barátkozhat csak. Beleütközik egyetlen fiába, aki kivonta magát büvköréből és más úrnak szolgál, mert kispap lett. Azt látja, hogy tulajdonképpen senkinek sem parancsol: Austerlitz, a világ nagy fegyverszállítója, tudtára adja, hogy csak eszköz (kettőjük találkozása egyébként lenyűgöző erejű jelenet, a *Don Carlos* híres dialógusa a nagyinkvizitor és a király között, modern áttételben) és az a brutális zsarnok, akinek egy szavára nők százai álltak rendelkezésére, arra is alig képes, hogy egy ostoba kis bárpenztárosnőt levegyen a lábáról. Vagyis úton-útfélen beleütközik a kijózanító valóságba, csakhogy ezt nem tudja és nem hajlandó felismerni és elismerni. Ellenkezőleg: mentől inkább ki kellene józanodnia, annál mélyebben zuhan bele a tébolyba. Örült aktivitása felfokozódik és második római napja végén nyílt örvongásban tör ki. Abban a pillanatban, amikor vélt hatalmának nimbusza önmaga előtt is szertefoszlik, amikor visszavonhatatlanul szembe kellene néznie a realitással, fantazmagóriái is csúcspontjukra jutnak: nemhogy a múltat éli a jelenben, hanem a jelent azonosítja a múlttal és végérvényesen valóságnak hiszi és a maga örült egyéniségének valóságával reagál rá. Ismét eljut a cselekedetig és utolsó tette éppoly vandál és értelmetlen, éppoly borzalmas és visszataszító, mint egész élete volt. Annak az életformának utolsó megvalósulása, amelyet egy időben és egy ideig rá tudott erőszakolni a valóságra: lelövi a világhírű karmester zsidó származású feleségét, azt az életet semmisíti meg, amellyel hatalma tetőpontján sem bírt, amely éppen azért siklott ki annak idején karmai közül, mert jobb.

igazabb és szebb volt, mint a maga egész világa. A tébolyult gyilkosság után örjöngve rohan ki az utcára. Betéved egy múzeumba. „... Tudta, hogy mi történt és nem tudta, hogy mi történt. Lőtt. A végső megoldáshoz hozzájárult. A Führer egy parancsát teljesítette. Ez jó volt. Most el kellett bújni. Még nem volt itt a végső győzelem. ... Könnyörtelenül fel kellett lépnie. A fegyelmet fenn kellett tartani. Minden eszközzel fenn kellett tartani a fegyelmet. Akasztófákat kellett felállítani...” Minden vörös, véres ködbe borul körülötte, azután összeesik. Borzalmasan és visszataszítóan jelképes halál, amely pontot tesz ugyan egy embertelen élet végére és megszabadítja az emberiséget az ellátiadosított rémtől, amely azonban egyúttal figyelmeztetés is. A Judejahn-típus bármikor eljuthat a Judejahn-féle „tettig” — és ez a figyelmeztetés egyáltalán nem másodlagos, nem közvetett, hanem nagyon is, szinte kiáltóan közvetlen. Mégis, Koeppen legmélyebb mondanivalója túlmegy ezen a figyelmeztetésen és itt exponálódik az a vonatkozás, amellyel a regény — túl a címében kifejezett célzáson és túl második mottóján — Thomas Mann novellájához, a *Halál Velencében*hez kapcsolódik.

Mindkét befejezés jelképes, *Judejahn halála* éppúgy, mint *Gustav Aschenbaché* — és mind a két halál borzalmas a maga nemében. Aschenbach elpusztulása azért borzalmas (de ugyanolyan mértékben megrendítő is), mert a nagy polgári humanista író úgy hal meg, hogy kivetkőzik addigi életformájából, ez pedig azt jelenti, hogy a „rend felborult” s Aschenbach „formátlan” halálában így a demokratikus polgári világrend és a polgári humanista eszmény és magatartás omlik össze — jelképesen. Judejahn ezzel szemben úgy hal meg, ahogyan élt: borzalmasan, a vér, a kegyetlenség, a gyilkolás paroxizmusában. Halála ezért „nem rendít meg senkit”. A két halál között tehát nincs párhuzam, legföljebb abban a negatívumban, hogy mind a kettő „dicstelen” — a kétféle „dicstelenség” azonban nagyságrendben nem mérhető össze egymással. A mélyebb kapcsolat a két konklúzió között viszont éppen a rendkívüli minőségi különbségben fejeződik ki s a mélyebb kapcsolat nem marad meg a párhuzam relációjának statikus szintjén, hanem dinamikus, oksági összefüggést jelent. Röviden és egyszerűen így lehetne ezt megfogalmazni: Aschenbach halála, illetve az Aschenbach halála révén jelképesen tükröztetett folyamat Judejahnt eredményezte s ezzel együtt — szükségszerű következményként — Judejahn halálát, amely könnyörtelen következetességgel foglalja össze egyetlen aktusba egész életének „értelmét”, azaz valójában mérhetetlen értelmetlenségét.

Ha valóban érvényes az a kauzálisan összefüggő sor, amely szerint Aschenbach halálában az utolsó pozitív polgári eszmény csődje nyilatkozik meg s hogy a csődnek folyománya Judejahn élete és halála (vagyis egy szóval: a német fasizmus uralma és bukása), akkor Judejahn halálával a fejlődési kor dinamikája nem zárulhatott le, hanem tovább vezet és szükségképpen felveteti a kérdést: vajon mi következik az után? Ez a kérdés egyébként Koeppen legégetőbb problémája, amely a trilógia első két kötetének mélyén már meghúzódott — a *Treibhaus*ban egyébként érthető okoknál fogva sokkal határozottabban, mint a *Tauben im Gras*ban —, hogy itt, a *Der Tod in Rom*ban egészen szembeszökően kiugorjék. És itt kell egy korábbi megjegyzésre visszatérni, amely a Judejahn-figura alakulásának végigkövetése után talán világosabbá vált: az alapvető kérdésre nem a központi alak válaszol, hiszen az

csak azért van, hogy megsemmisüljön. A választ azok adják meg, akik körülötte vannak, akik akarva vagy véletlenül köré sereglenek és valamilyen kapcsolatra kerülnek vele élete utolsó napjaiban. Judejahn stacionárius figura — nemcsak a regény két napra sűrített történetén belül, hanem előzményeihez viszonyítva is az és halálában sem változik meg. A halál itt nem változás, hanem elkerülhetetlen és konzekvens végpont és nem oldja fel, nem másítja meg Judejahn irrealitását, csupán betetőzi. A volt SS-tábornok családja ezzel szemben, fia, sógora, unokaöccsei, a Trevi-tónál éneklő német turisták nagyon is reálisak, nekik és róluk szól a kérdés, amely egy régi könyvcím átalakításával így hangzik: „deuxième république, où vas-tu?” Egy kissé mindnyájan függvényei Judejahnnak, ha másképpen nem, éppen azzal, hogy megtagadják. Ebben egy különben vitathatatlan tény jut kifejezésre: az, hogy a fasizmust, Hitler tizenkét éves uralmát, a háborút nem lehet meg nem történné tenni, a németeknek — kollektíve és egyénenként egyaránt — jelenét és jövőjét elhatározó mértékben szabja meg mind pozitíve, mind pedig negatíve, hogy közvetlen múltjuk miképpen hat rájuk. A regényben ezt a viszonyt a Judejahn-hoz való „hozzáállás” teszi közvetlenül érzékelhetővé. Róma, mint a történet színhelye, ezzel kap különleges nyomatékot: a kérdés világpolitikai távlatokban tétetik fel, de éppilyen jelentős az időpont is: 1953 májusa, a nyugat-német társadalom szempontjából az újabb világpolitikai aspirációk, a restauráció teljes kibontakozásának, a „Wirtschaftswunder”-nek korszaka, világviszonylatban a gyarmati felszabadító háborúk egyik csúcspontja: Dien-Bien-Phu eleste. (Ahol a francia idegenlégió soraiban igen sok német is harcolt, illetve esett el vagy került fogságba.)

A rokonság, amely Rómában a „szolid, németek által előnyben részesített” hotelben a találkozóra egybegyűlik, a vázolt szituáció haszonélvezőinek gyülekezete. Nem németekről általában van tehát szó, hanem egy bizonyos típusról, amely azonban a Szövetségi Köztársaságban 1953-ban hangadó. Pfaffrath, a sógor, az egykori Oberpräsident, rehabilitált és „demokratikusan” megválasztott főpolgármester. A legkevésbé sem a *Tauben im Gras* Münchenének riadt és bizonytalan kispolgára, ellenkezőleg: az a német átlagpolgár, aki újból birtokon belül van, erőre kapva ismét a hatalom árnyékában floreal, a nacionalista restauráció prosperity-jében — az idegen szó-halmaz jelképes értékű — megizmosodott, világpolgári allűröket vett fel és aki azt gondolja, hogy sógora fölé nőtt, távollétében protektorának képzei magát. Judejahn megjelenésére azonban azonnal megváltozik: ösztönszerűen, a szokás hatalmánál fogva rögtön „összeszedi magát”, lelkiileg vigyázzban áll, kicsit ijedten, de ugyanakkor valamilyen élvezet belső borzongással. Az az érzése, hogy megint a hatalom áll előtte, a volt hatalom, amelyet kiszolgált s amelynek árnyéka is arra készteti, hogy katonásan „igazodjék”. Ez a Pfaffrath testesíti meg a restauráció idősebb nemzedékét. A tanulság félreérthetetlen: ez a generáció nem képes többé megújodni. Ha nem él is annyira a jelennel összetévesztett múlt vélt realitásában, mint Judejahn, feltételes reflex-szerűen bármikor hajlamos arra, hogy ebbe a tévedésbe beleessék. Bármikor hajlik arra, hogy a Judejahnnak előtt vigyázzban álljon, mert maga is az az alattvaló-típus, amelyet megvadult hatalmi tébolyában a volt SS-tábornok képvisel és amely éppen ezért a passzív Pfaffrathnak is titkos, szinte vallásos borzongással elképzelt ideálja.

Az idősebb nemzedék második részletesebben megrajzolt figurája Judejahn felesége. A tébolynak ugyanazon a fokán áll, mint férje, múltját felfokozottan hozta magával a jelenbe s nem a mában él, hanem a múltban és a múltból. Számára a nemzeti szocializmus vallás, ő maga pedig a *Götterdämmerung* nornája, amint misztikus kódokban a világ sorsán öröklik és a mindenség pusztulását várja, mely nem tisztult még meg eléggé ahhoz, hogy a megváltót, az Istent: Hitlert megérdemelje. Wagneri hisztéria és romantika, fanatizmus a passzív rajongás stádiumában, melynek a realitáshoz nincs semmi kapcsolata — ez Judejahnné. Felületesen nézve oly mértékben idegen a világtól, hogy inkább groteszknak látszik, semmint veszélyesnek. Ez az idegenség azonban valójában roppant veszélyeket rejt magában: csak aktivizálódnia kell és máris a Judejahn típusba csapott át és ez nem is oly régen bekövetkezett — abban a múltban, amelyet az asszony lélekben a jelenben él.

A Pfaffrathok és a Judejahnnék görög kórussá bővülnek ki a német turista-csoportban, amellyel Judejahn éjjel a Trevi-kútnál találkozik. Romantikus szentimentalizmus keveredik itt agresszivitással, bensőségeség tapintatlansággal (a szónak abban az értelmében, hogy másokról nem vesz tudomást): az éjszaka csendjében az „Am Brunnen vor dem Tore“ dallama hangzik fel — ez is visszajára fordított Thomas Mann-i reminiscencia, ezúttal a *Varázsbegyből* — de az odaadással éneklő társaság azonnal méltatlankodni kezd és kellemetlenül goromba lesz, amint csendre intik. Nincs érzékük ahhoz, hogy mikor zavarnak és nem tudják elképzelni, hogy más esetleg nincs ugyanakkor ugyanolyan hangulatban, mint ők. „Semmilyen körülmények között sem engednek abból az elképzelésből, amelyet egyszer a világról alkottak maguknak“, a realitást nem érzékelik és csak arra reagálnak, ami érzelm-világuknak megfelel: könnyekig meghatva hallgatják végig Judejahn „magvasan férfias“, azaz szentimentálisan brutális és támadóan nacionalista szózatát. A német kispolgárságot képviselik, amely nem változott meg, amelynek számára a világ a maga korlátolt elképzeléseinél kezdődik és egyben ott is végződik és amelynek a Judejahnok, a Pfaffrathok és a Judejahnnék — a klasszikus drámai terminológiát folytatva — a protagonistái.

Az idősebb generáció tehát csődöt mondott — erre az eredményre jut Koeppen kísérlete. És ez az eredmény nem új, hiszen más körülmények között a *Treibhaus* is ezt mutatta meg. De vajon mi a helyzet a fiatalokkal? Ez látszik a döntő kérdésnek, hiszen ez az, ami a jelenből a jövőbe mutat. Az író a választ három figurán keresztül, három változatban adja meg, mégpedig oly módon, hogy a három alakot nem a pillanatnyi szituációból alkotja meg, hanem már korábban észrevett és vázolt elemekből formálja ki: a két Pfaffrath-fiúnak, Siegfriednek és Dietrichnek, valamint Adolf Judejahnnak, a tábornok fiának, előzményei már a *Tauben im Gras* átfogó mozaikjának is részei voltak.

Hármuk közül Pfaffrath kisebbik fia, az abszolváló jogász Dietrich, a legegyszerűbb típus. Átlagos, szürke jelenség, a maga szemszögéből nézve problémamentes: csak azt folytatja, amit apjától látott és lát. Éppen ezért „irodalmilag“ így lehetne meghatározni: Diederich Hessling az 1950-es években. Magatartása, amely minden helyzetben jellemzi, teljesen egyértelmű — nem áll másból, mint a lehetőségek ügyeskedő felismeréséből és kihasználásából. Leendő karrierje szabja meg minden gesztusát, összes megnyilvánulásait: bajtársi szövetségi tag, de csak azért, hogy bajtársai majd támogassák. Naciona-

lista és „sportszerűen“ militarista, hiszen az „irányadó“ körök ezt látják szívesen. Ugyanakkor azonnal kapható mindennek az ellenkezőjére is, ha éppen úgy látja, hogy a helyezkedésből haszna lehet. Alapjában véve nem jó és nem rossz — elméletben. A gyakorlatban azonban teljes egészében negatív, kialakulatlan — azt kellene mondani: kialakulhatatlan — egyéniségéből egyetlen vonás domborodik ki s ez az a hajlékonyság, amellyel a mindenkori hatalom felé hajlik, amellyel az ár tetején igyekszik úszni. Szomorú kép, szomorú perspektíva! Nem kétséges: a Dietrichék mindig a hatalom oldalára fognak állni és csak addig bizonytalankodnak, ameddig a hatalom kérdése bizonytalan. És ez sajnos természetes, hiszen egyenes folytatói a családi — illetve átfogóbb értelemben: a német polgári — tradíciónak, a történelmi fejlődés részben szükségsszerű elnyomóitottjai.

A két másik fiú egy igen lényeges vonatkozásban szöges ellentéte Dietrichnek. Míg ez gondolkodás nélkül és maradéktalanul elfogad egy évszázados (bár a legkevésbé sem haladó) hagyományt, addig azok a maguk személyében kitörtek abból a keretből, amely ezt a hagyományt közvetlenül, mintegy megfoghatóan biztosítja. Mindketten szakítottak családjukkal, mert megundorodtak és eliszonyodtak gyermekkoruk kötöttségeitől, attól a világtól, amelyben felnőttek, amelyet alig ébredező öntudatukkal is embertelennek, kegyetlennek és hazugnak éreztek. A múlt megtagadása mindkettőnek közös vonása, közös magatartása. Ettől kezdve azonban elváltak fejlődésük útjai, eltérő irányban kereste egyik is, másik is a megoldást.

Kettőjük közül Siegfried, az idősebb Pfaffrath fiú, a határozottabb és radikálisabb egyéniség. Gyermekkorától kezdve gyűlölte családját, a katonai nevelést, amelybe belekényszerítették, Judejahnt, a családi bálványt, Hitler hadseregét, amelyben szolgálnia kellett. Azt azonban nem tudta, hogy mit akar a helyett, amit gyűlölt és nem tudta meg akkor sem, amikor külső erők szétérték azokat a korlátokat, amelyekből egyedül nem tudott volna kitörni. Szabad lett, de nem tudta: mi végből? Ezért is nem kapott a szabadság számára igazi tartalmat s tulajdonképpen egyetlen nagy, tagadó gesztus maradt. Siegfriedben a *Tauben im Gras* Philippe tér vissza még egyszer, átfogóbban és mélyebben megformálva s teljesebben, egy későbbi nézőpontról ábrázolva. De Siegfried ugyanakkor egyenes leszármazottja Thomas Mann számos figurájának is, mindazoknak az alakoknak, amelyek a polgár-művész problematikának köszönhetik létüket, a Bajazzótól kezdve Adrian Leverkühnig. Mert Siegfried is művész, mégpedig olyan művész, aki a polgári létforma tagadásából vált művésszé abban a pillanatban, amikor a fasizálódott német polgári társadalmi rend összeomlott. Vagyis nem kellett magát kiszakítania egy hagyományból, amellyel eleve szembenállt, a hagyomány — legalábbis egy pillanatra — összetört, úgyhogy Siegfried művészete egy vákuumból, a semmiből nőtt ki. Ez a vákuum, ez a semmi művészetének és életének bázisa, amelyet féltve őriz: senkihez és semmihez nem tér vissza, nem akarja, hogy bárkihez és bármihez köze legyen,³ a zenét tekinti életelemének, abban keresi a megoldást. A „tisztá“ művészet az eszményképe, azt szeretné megvalósítani, de maga is érzi, hogy hiába. Tapasztalja, hogy az önmagáért való művészet leg-

³ Itt lehet utalni Koeppen koncepciójának a sartré-i egzisztencializmusból származó elemeire. Siegfriednek több vonatkozásban a *L'âge de raison* egyik központi figurája, Mathieu Delarue, a közvetlen őse.

följebb kétségbeesett kételyeit, teljes gyökértelenségét, kínzó magánakvalóságát fejezheti ki — de a kifejezéssel egyúttal elérte azt a maximumot is, ameddig eljuthat: a maga valótlan valóságán, teljes nihilizmusán ez a művészet mit sem változtat. Amikor unokatestvére megkérdezi tőle, hogy miért szerez zenét, miért komponál, csak ezt tudja válaszolni: „Nem tudom“. És honnan is tudhatná, hiszen „félelemből, kétségbeesésből, gonosz látomásokból, borzalmas álmokból szereztem zenét, törtem a fejem a rejtélyen, kérdéseket tettem fel, választ nem tudtam, válaszom nem volt, választ nem tudtam adni. Nem volt válasz.“ És mi a konklúzió? „A zene nem azért volt, hogy megváltoztassa az embereket“ — ez pedig az önmagáért való művészet csődjének beismerése. És itt kell visszatérni egy pillanatra a Thomas Mann-i „ősökre“. A *Varázshegy* írójának kérdésfeltevése — polgár vagy művész? — csak látszólag ellentétes: valójában a polgári körön belül marad, Thomas Mann művésze végső soron mindig polgár és minden kitörési kísérlet az eleve tudott sikertelenség ironiájában oldódik fel. A polgári művész válságáról van tehát szó, mert a polgár kétségbeesésével a művész is kétségbeeséssé vált. De nem vált lehetetlenné — csak Leverkühn esetében. Leverkühn viszont végső összefoglalás egy visszavonhatatlanul lezárult történelmi folyamat végpontjáról: a *Faustus* hőse a semmihez jut el, művészete csődbe torkollik s a csőd nem más, mint a polgári létalap végső megsemmisülésének kifejezése. Út az irrealitásba — így lehetne érzékelteni Adrian Leverkühn életének és művészi pályájának egymásután következő fokozatait — Siegfried pedig onnan indul el, ahova Leverkühnnak el kellett jutnia. Az irrealitás a kiindulópontja s ezzel tisztában is van. Ezért keresi a realitást s azt hiszi, hogy legvadabb, legnyersebb elemeiben találhatja meg. Ebben rejlik szekszuális aberrációinak jelképes értelme és az eredmény itt is: a semmi. A meg nem váltó, elvont művészet életidegenségének a patológikusan elvonatkoztatott ál-valóság felel meg és Siegfried zenéje azért kiábrándító és élettelen, mert szerzőjének nincs köze semmiféle valósághoz, legföljebb egy megsemmisült realitás roncsaihoz. És vajon Siegfried kilépett-e a Thomas Mann-i körből, a polgárin túljutott pozícióból születik-e meg művészete? Koeppen válasza egyértelmű: nem. A kör megsemmisült ugyan, a katasztrófa negatívuma azonban nem jelent új bázist, csak végérvényes kiúttalanságot. Siegfried álláspontja ily módon alapvető tagadásának becsületessége ellenére sem megoldás, mert a pusztá tagadás eredményeképpen abban rekedt meg, amit tagadni szeretne. És ezt végeredményben maga is világosan látja: „Mozart fenkölt uraságok komornája volt, de kinek a komornája voltam én, aki szabad akartam lenni?“ A válasz pedig így hangzik: „Igazgatósági tagok egész sora jött el a koncertre, ismerték egymást és köszöntek egymásnak. A hölgyek istennők akartak lenni. Nem volt kalapom, különben megemeltém volna: táplálóim és támogatóim voltak, akik itt összegyűltek, az ipar is képviselve volt, a peszsimizmus híres filozófusának tanácsára zenei díjat alapítottak...“. A nem-polgári szándékú művészet akarva-akaratlan a polgároknak szól. Nem a múltból élő német kispolgárnak, hanem a jelen világpolgárságának, amely mögött világméreteken tátong ugyanaz a káosz, amelybe a német polgári realitás és nyomában a polgári művészet belehullott. A tanulság: Siegfried talán megszabadult a német kötöttségektől, de rádöbben arra, hogy a polgári körből nem tudott kitörni. Ezért határozza el — miután művével elnyerte a fél díjat —, hogy Afrikába megy s egy „fekete szimfóniát“ ír majd. A látszólagos siker

pillanatában akar „visszavonulni a sivatagba“, oda, ahonnan Judejahn jött. Siegfried és Judejahn útja itt keresztezi egymást utoljára és nemcsak konkrétan, hanem szimbolikusan is: Judejahn „szünetet tartott“ a sivatagban, Siegfried „remetének“ megy oda, hogy végképpen kivonja magát a polgári világból. A megoldás Robinsonra emlékeztet, ám a robinsoni kísérlet optimizmusa hiányzik belőle s helyette Keetenheuve halálugrásának emléke kísért. A polgári művészet tehát nem vezet tovább, nem váltja meg a válság káoszában magára maradt embert — ezt a végkonklúziót illusztrálja Siegfried.

Adolf, Judejahn fia, más irányban haladt. Egyéni útján az összeomlás pillanatában indult el, amikor megszűnt az a struktúra, amelybe besorolták. Gyerekkorukban került sorsdöntő helyzetbe, akkor kellett választania, amikor még öntudatra sem ébredt. Ismét csak jelképes szituáció, egyéni és ugyanakkor általános is, hiszen milliók és milliók éltek át. Adolf egyet nem akart: a régit, azt, ami összeomlott körülötte s amelynek legmegfoghatóbb, legközvetlenebbül tapasztalható megtestesülése családja volt. Nem igyekezett haza, nem vágyott a „hatalomvédte bensőségességné“ erre a formájára. De valahova kellett tartoznia, egyedül nem maradhatott. „Beült a falusi templomba, mert nyitva volt a kapuja és mert más kapu nem volt nyitva és mert fáradt volt és mert nem tudta, hogy hova tartozik. . . Szolgálni akart. . .“ A következmény: Rómában kispapként tűnik fel és Siegfrieddel ellentétben igyekszik közeledni szüleihez. Nem azért, mintha apja múltjával és életformájával közösséget akarna vállalni, hanem a keresztyéni megbékélés szellemében. Az eredmény: semmi. Judejahnra nem tud hatni, éppúgy „nem tudja megváltoztatni az embereket“, mint Siegfried a zenével, a művészettel. És unokabátyjával szemben még egy erősen negatív tulajdonsága is van: nemcsak hogy nem tudja elérni a szabadságot, de nem is akarja, nem is tudja, hogy mi a szabadság. Siegfried tagadásból született elvágyakozása sincs meg benne. Kötöttség nélkül nem tud élni — minden jó szándéka ellenére ennyiben „alattvaló“, ennyiben apjához és nagybátyjához áll közelebb — Siegfried megfogalmazásában: „Istenhez futottál, hozzá álltál át, mert úrra volt szükséged. . .“. A római találkozás Adolf választásának szükségszerű csődjét bizonyítja be: a művészet és az intellektualizmus mellett a vallás is tehetetlenné vált és nem vezet semmihez, még az egyéni megnyugváshoz sem. A Keetenheuve féle intellektualizmust (Keetenheuve problematikájának ez persze csak az egyik oldala) a fiatalabb nemzedéknél Siegfried viszi ad abszurdum, Adolf ezzel szemben a Korodin által képviselt katolikus álláspontnak tisztultabb és őszintébb formájával jut zsákutcába.

A konklúzió kiábrándító: az újabb generáció is csődöt mondott, csakúgy, mint az idősebbek. A három fiatal ember közül az egyik habozás nélkül átveszi a szülők magatartását, a két másik mást szeretne ugyan, végeredményben azonban nem tud kiszabadulni a bűvös körből. Polgári megoldás tehát nincs — a regény minden vonala ebbe a megállapításba torkollik. A tökéletes kilátástalanság egyetlen egy ponton oldódik fel valamelyest s ez a pont kívül esik a konkrét és jelképes családi körön: (Kürenberggről, a dirigensről van szó és feleségéről. Kürenberg Judejahné és Pfaffrathé ellenpólusa, bizonyos mértékben Keetenheuve, bár más szinten. A fasizmussal szemben az önkéntes emigrációt választotta, mert zsidó származású feleségétől nem volt hajlandó elválni és „ellene szegült a rossznak“. Az aktív humanizmust képviselte és képviseli és Siegfriednek abban a tekintetben is eszményképe, hogy mentes akar maradni

minden kötöttségtől. Mintha Romain Rolland „au-dessus de la mêlée“ elvét valószínűleg meg: a háború után sem tért vissza Németországba, hanem feleségével együtt a művészet szolgálatában járják a világot. „Nem volt házuk, állandó lakásuk...“ — világpolgárok abban az értelemben, hogy a világ polgárai, a zenében megvalósított harmonikus humánus mellett csak egymásért és egymásnak élnek, kiegyensúlyozott életformájuk harmóniájában. Kürenberg magatartásában a klasszikus, goethei gesztus tér vissza s feleségével együtt ők „a régi és az új emebr, ókoriak és avantgardisták, kereszténység előtti és utániak, görög—római polgárok és repülőutasok az óceán felett“. A Judejahnoktól és Pfaffrathoktól függetlenek és a maguk létével túlmutatnak Siegfried nihilizmusán éppúgy, mint Adolf korlátain. Úgy látszik, mintha a jövőt jelentenek, a továbbfejlesztett, megújított humanista tradíciót egy nacionalista kötöttségeken felülemelkedett, új humanizmust. És ez egyénileg így is van: a maguk számára részben megtalálták, részben megalkották a kiábrándító valósággal szemben a szépnek és az igaznak neoklasszikus ellenvilágát — csak hogy ez az ellenvilág egyéni csupán, egyesek számára létezik és éppen ezért végső fokon nem valóságos. Kürenberg tudata mélyén sejti ezt az ellentmondást és végső fokon nem tudja, kinek szól a művészete; közönségében nem bíz, a világpolgári társadalom csúcsait „ördögi céh“-nek tartja, mert érzi, hogy rossz irányban haladnak. De nem tesz ellenük semmit s azzal nyugtatja meg magát, hogy a művészetet tekinti abszolútumnak, amelynek nyomán majd az emberek is megváltoznak. Itt is Faust szelleme kísért, a Heléna-epizódus Faustjáé, a német klasszika szép és nagy tévedése bontakozik itt ki globális méretekben. S Judejahn örült tettével a Heléna-cselekmény vége is bekövetkezik: Kürenbergné meghal s ezzel férje „kívülálló“ harmóniája is összetörik. Megdőböntően tragikus és ugyanakkor mélyen jelképes sors, rendkívül sokatmondó végső tanulság: azoknak az embereknek az életét és világát, akik egyszer túléltek a fasizmust, akik vele szemben a maguk valóságát építették fel, az az árnyék-ember semmisíti meg utolsó tébolyult cselekedetével, aki annak idején a maga személyében számukra is megtestesítője volt mindannak, ami elől menekültek, amivel szemben építették ki a maguk világát. A legtöbbet ígérő lehetőség így ér véget s Koeppen regényének ez a legmélyebb tanulsága. Ilse Kürenberg halálával az utolsó polgári illúzió is összeomlott.

*

„Quid nunc?“ — önkéntelenül ez a kérdés vetődik fel Koeppen trilógiájának nyomán, és nem kétséges, hogy az író az olvasótól ezt a reakciót akarja kiváltani. Ki nem mondott és mégis imperatív kérdésről van szó, mely óhatatlanul következik a látszólag szenvtelenül ábrázolt tényekből. Ez a látszólagos szenvtelenség Koeppen elbeszélőmódszerének egyik legszembevetőbb vonása: odáig megy, hogy az író maga szinte egyáltalában nem beszél. De nemcsak nem explikál és nem kommentál, hanem abban a formában is alig-alig szólal meg, hogy elmondaná: mi történt. Csupán figurái beszélnek, vagy legtöbbször: gondolkoznak s ami történik és ami van, az úgy válik az elbeszélés tárgyává, ahogy bennük tudatosul. A cél tehát emberek ábrázolása, mégpedig a legközvetlenebb módon s egyben dokumentumszerű objektivitással. Az író egyéni nézőpontja abban ütközik ki, hogy milyen embereket gondolkoztat a maguk módján, hogy kikben tudatosíttatja az eseményeket. Ebből a szempontból tekintve viszont Koeppen a legkevésbé sem szenvtelen. Ellenkezőleg:

elbeszélés
módszer

szenvedélyesen — szubjektív, a polgári kritika szerint. Szubjektív abban, hogy csak a negativumot látja meg, a „neurotikus embert, akinek a valósághoz vagy hiányzik a kapcsolata, vagy pedig hibás és ez határozza meg akarattalan továbbélését a kor áramában.”⁴ Valójában ez a szubjektivitás is látszólagos és abból a szándékból fakad, hogy a valóság a műben reálisan tükröződjék. Kétségtelen: Koeppen hősei „neurotikusok” és nem találják helyüket abban a világban, amelyben élnek. Csakhogy az írónak nem az a célja, hogy beteg embereket ábrázoljon, nem a patológikus eset analízise érdekli, mint például Wassermann, hanem egy bizonyos embertípust akar megmutatni, amelynek viszon az a tulajdonsága, hogy beteg. Ez pedig a második világháború utáni német polgár, különböző változatokban, különböző időpontokban és különböző helyzetekben. Éppen ezért a három regény szereplői egyéni vonásaik ellenére sem „jellemek” a szó klasszikus értelmében — és nem személyiségek, hiszen nincs már rá lehetőségük — hanem a polgári társadalom lehetőségeinek tükröképei. A társadalom rajtuk keresztül szólal meg, betegségük nem egyéni betegség, hanem a társadalomé. Az a valóság, amely az egyes alakok tudatán keresztül nyúlik be az elbeszélésbe, amely Koeppen figuráinak objektív létalapja, a múlt valósága, az emberek tehát, akik „benne sodródnak”, szükségképpen a múltban és a múltból élnek, „múltbanélők” — Broch „alvajáróinak” továbbfejlesztéseként. Érthető, ha nem találják helyüket a jelenben. Ha pedig igyekeztek elszakadni ettől az illuzóriussá vált létalaptól, nem találtak helyébe mást és talajtalantul lebegnek a semmiben. Az előbb idézett szerzőnek igaza van abban, amikor megállapítja, hogy „polgári társadalom alig létezik már”,⁵ csupán a szükségszerű és kauzális összefüggést nem látja meg e tény és ama következménye között, hogy aki polgár akar lenni egy „alig létező polgári társadalomban”, az ha akarja, ha nem, „neurotikussá” válik és nem találja helyét — éppen azért, mert nem is találhatja.

Koeppen problematikája eddig teljesen egyértelmű és egyenesvonalú. Azt lehetne mondani: statikus problematika vagy másképpen: állapotábrázolás. Kafkától kezdve Kasackig számos példát lehet rá találni az újabb német irodalomban is, vagy világirodalmi összefüggésekben és a fejlődésnek korábbi stádiumában Flaubert-től Henry Jamesig. A tulajdonképpeni dinamikus mozzanat, a trilógia belső dialektikája azonban itt lép fel: Koeppen figurái ebben az állapotukban kerülnek bele abba a folyamatba, amely struktúrájában nem más, mint a múlt feltámasztására, objektív újjáélesztésre irányuló kísérlet. A felszínt tekintve úgy látszik, hogy a kísérlet sikeres. Az embereket ellenben elkerülhetetlenül katasztrófába dönti: a *Tauben im Gras* a folyamat kezdetét mutatja meg, Keetenheuve sorsa a következő lépés és azt példázza, hogy a régebbi polgári típus miképpen semmisül meg, a *Tod in Rom* viszont azt illusztrálja, hogy a múltban élés hogyan válik megsemmisítő erővé, ha valóságértéket tulajdonítanak neki. A restauratív kísérlet polarizálja a stagnáló állapotban levő embereket és mintegy „visszafelé” aktivizálja őket. Ezzel pedig világossá válik, hogy a fejlődni látszó felszín mögött az anarchia tátong, amely egyre rombolóbban tör be a stabilizálódó látszat résein. Koeppen ezzel a német polgári társadalom — sőt ezen túl: általában a kapitalista társadalmi rend —

⁴ Helmut M. Braem a *Deutsche Literatur im XX. Jahrhundert*ban (3Heidelberg, [1959]), 160. l.

⁵ I. m. 160. l.

X 3 15 740

háború utáni fejlődésének legmélyebb ellentmondását tárja fel. Joggal nevezi K. A. Horst moralistának,⁶ mert megingathatatlanul a könyörtelen leleplezés etoszának alapján áll. A „cinikus“ jelző ezzel szemben — amely ugyancsak Horsttól származik — semmiképpen sem tartható. Koeppen az általa ábrázolt világot tartja alapjaiban rossznak, de nem az embert. Azt a rendszert, amelyben alakjai élnek s amely az emberek jó hajlamait elsorvasztja, a rosszakat aktivizálja. Ez tények felmérésének kérdése és nem cinizmus, mint ahogy Swifté sem volt az. Más dolog, hogy a maga köréből Koeppen sem tud kitörni: a polgári humanizmusnál nem jut tovább bármilyen világosnak látja is ennek objektív és szubjektív tarthatatlanságát. Flaubert korlátja ez, Prousté meg Kafkáié, úgy azonban, hogy Koeppen egy igen lényeges vonatkozásban továbbjut elődeinél: nemcsak regisztrál, mint Flaubert és Proust. És nem áll meg Kafka lemondó megadásánál sem, hanem minden nosztalgiája ellenére megmutatja a valóságot — mint Thomas Mann. Trilógiája egyre határozottabbá és egyre élesebbé váló figyelmeztetés és tiltakozás, amely az embereket fel akarja rázni és szinte beléjük akarja verni a kérdést, amely az előrehaladás, a kibontakozás előfeltétele: „quid nunc, most mi a teendő?“



TB 33387

7303

⁶ I. m. 135—136. l.

XB 157h0

Különlenyomat a Mészöly—Emlékkönyvből
Felelős kiadó: Nyíri Antal
Szegedi Nyomda Vállalat 61-557